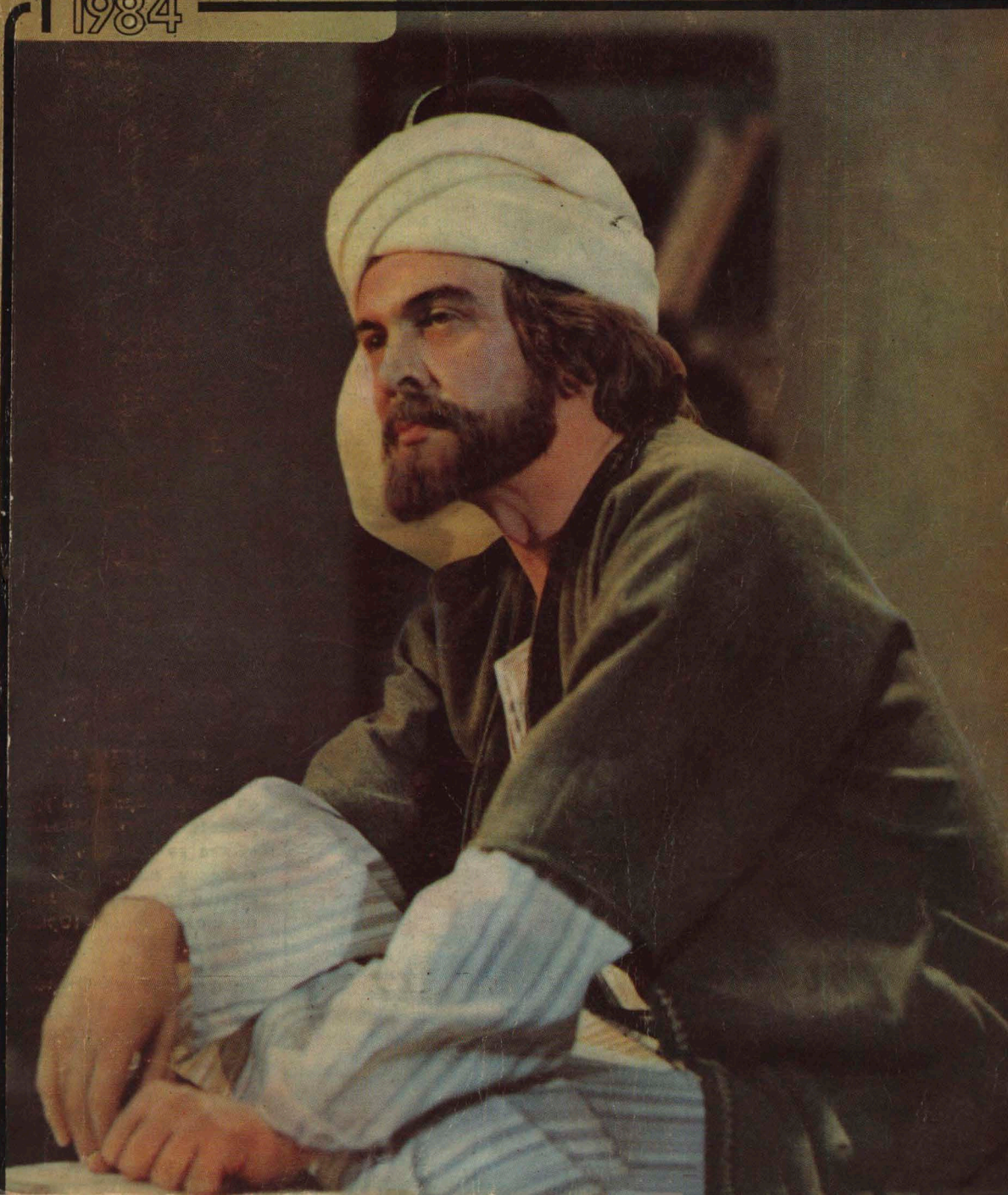
Искусство
КИНО
1 1984
ISSN 0130—6405



На киностудии «Мосфильм» в разгаре съемки четырехсерийного художественного фильма «Битва за Москву», постановку которого осуществляет лауреат Ленинской премии Юрий Озеров.

На фото: Юрий Озеров на съемочной площадке (вверху); кадр из будущего фильма

Искусство КИНО

1 1984

СОДЕРЖАНИЕ

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Современность и экран

3
Хотим видеть героя нашего времени

6
ЭДУАРДАС МЕЖЕЛАЙТИС Хлеб души

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

18
В. ДЕМИН Энергия сопоставлений

28
Л. ЗОЛОТАРЕВСКИЙ Сверяясь с жизнью

37
М. ВЛАСОВ Испытание прощанием

48
ЕЛЕНА СЕРГЕЕВА Шаг за шагом...

53
ЮРИЙ НАГИБИН Воспитание сердца

Беседы за рабочим столом

58
АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ Не изменив себе

Точка зрения

72
К. РАЗЛОГОВ О развлечении и «развлекаловке»

81
В. ДМИТРИЕВ О позиции критика и чистоте жанра

Интервью «ИК»

90
ВЛАДИМИР ЛЮБОМУДРОВ Возможности жанра и историческая реальность

Ракурс

93
ВИКТОР ЛИСАКОВИЧ, АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ Экранное слово Андроникова

По страницам газет и журналов

97
ГЕНРИХ ЛЕПЕШКО Всегда новый метод — умение руководить

101
А. КРАПИВНАЯ Видеть главное

Всесоюзному научно-исследовательскому институту киноискусства Госкино СССР — 10 лет
104

Глядя в завтрашний день
115

Издано о кинематографе

Мемуары и публикации
120

Живое наследие
122

АЛЕКСАНДР ФЕВРАЛЬСКИЙ, ИРИНА РАТИАНИ — Взлет
128

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ — Сегодняшнее искусство
130

Л. ТРАУБЕРГ — О нашем друге

Памяти товарища
132

Р. Н. Викторов

За рубежом
134

ТАТЬЯНА ВЕТРОВА — Свершая свою судьбу

«Звезды» мирового экрана
146

Марлен Дитрих вспоминает...

Зарубежный фильм на нашем экране
154

НИКОЛАЙ САВИЦКИЙ — В поединке с Мидасом
158

Синерама

Сценарий
167

С. ГЕРАСИМОВ — Лев Толстой

На 1-й стороне обложки:
Муслим Магомаев в фильме «Низами» (режиссер Эльдар Кулиев, «Азербайджанфильм»)
На 4-й стороне обложки:
Лаура дель Соль и Антонио Гадес в фильме «Кармен» режиссера Карлоса Сауры (Испания)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319, Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 14.X.83.
Подп. к печати 16.12 83. А 01889
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 17,46
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 2838

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

1
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: The open letter of the workers of KAMAZ to the Soviet cineastes (p. 3). Talk with the poet Eduardas Mezelaitis about the role of cinema in the spiritual life of our contemporary (p. 6). Reviews of the films: "V. I. Lenin. Pages of Life" (p. 18), "Hot Summer in Kabul" (p. 28), "Farewell" (p. 37), "Upbringing of a Man" (p. 48), "A Lynx is on the Path" (p. 53). Talk with the scriptwriter Anatoly Grebnev (p. 58). Article of Kirill Razlogov about "entertaining films" (p. 72) and polemical notes of Vladimir Dmitriev on this publication (p. 81). Interview with director Vladimir Liubomudrov (p. 90). Article about the work of Irakly Andronikov in cinema (p. 93). Materials devoted to the 10-th anniversary of All-Union scientific-research institute of Goskino. (p. 104). Notes about the new books (p. 115). Materials, devoted to the creative work of the Georgian director Nikolay Shengelaja (p. 120). Article of Tatiana Vetrova about the cinema of Cuba in 70-80ies (p. 134). Fragments from memoirs of actress Marlene Dietrich (p. 146). Review of Czechoslovak film "Assistant" (p. 151). Cinerama (p. 158). Script of Sergey Gerasimov "Lev Tolstoy" (p. 167).

Хотим видеть героя нашего времени

Открытое письмо советским кинематографистам

Дорогие товарищи!

Мы любим кино. Как свои собственные переживаем ваши успехи и ваши неудачи. И нам хочется нынче высказать некоторые свои — зрительские — соображения о современном советском киноискусстве.

«Революционное преобразование общества, — говорил на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС товарищ Ю. В. Андропов, — невозможно без изменения самого человека». И наша страна многого добилась в осуществлении цели, которой никто, кроме коммунистов, никогда и не ставил, — формировании идейно убежденной, гармонически развитой, духовно богатой личности, созидающей жизнь по законам социальной справедливости и разума, добра и красоты. В этом созидании — самой сложной из всех строительных работ — особая миссия, на наш взгляд, принадлежит художественной культуре. Прежде всего мы имеем в виду кинематограф — самое массовое из искусств.

Мы радуемся тому, что в последние годы кино все полнее стало отвечать многообразным интересам своей гигантской аудитории, глубже и умнее вторгаться в проблемы общественного бытия, волнующие людей. Сегодня все чаще выходят на экран фильмы, которые привлекают своей идейной и образной силой, заставляют задумываться о таких вещах и явлениях, о которых раньше мы не задумывались, дают пищу уму и сердцу. Свежими ветрами веет с экрана! И самое ценное то, что лучшие картины стремятся исследовать современность, динамичное движение нашего общества, не отступая перед сложностями и противоречиями этого движения.

Однако перед каждым думающим зрителем обязательно встает вопрос: достаточно ли мудро, достаточно ли масштабно киноискусство в целом раскрывает злободневные жизненные проблемы? Насколько проницательно и смело говорит о нынешнем времени и о современном человеке? Нам кажется, экрану в этом смысле многого еще недостает.

И прежде всего мы хотим повести речь о проблеме проблем века: борьбе за мир, за предотвращение атомной войны.

Человечество переживает опасное время. Самые темные, самые экстремистские силы империализма, прежде всего империализма Соединенных Штатов, взяли курс на слом разрядки и мирного сосуществования, который чреват опасностью третьей мировой войны. Наша страна, верная ленинской политике мира, делает все, чтобы остановить ядерную угрозу. Ряд инициатив, выдвинутых товарищем Ю. В. Андроповым в его Заявлении, которое горячо поддержано всем советским народом, показали всему человечеству и нашу гибкость, и нашу твердость в борьбе против ядерного безумия. «Народы судят о политике того или иного правительства прежде всего по его действиям», — подчеркнул в своем Заявлении товарищ Ю. В. Андропов. А действия нашего правительства ясны, честны и прямы.

Может ли быть сегодня для искусства, для каждого художника задача выше и благородней, чем участие в борьбе за мир, за сохранение жизни на планете? Конечно же, нет! На счету документального кино есть произведения, посвященные этой теме. Но, как это ни обидно, борьба за мир выглядит как белое пятно на красочной палитре нашего художественного кинематографа. И мы от имени десятков тысяч своих земляков, связавших судьбу с жизнью автогиганта на Каме, призываем вас, дорогие друзья, заполнить этот пробел. И как можно скорее!

Это тем более важно, что борьба за мир — есть борьба за сохранение и приумножение нетленных гуманистических ценностей нашего общества. Главная из этих ценностей — советский человек, строитель и созидатель, носитель высокой коммунистической морали. И успех искусства экрана будет обеспечен, если ему удастся вылепить характеры такой мощи, чтобы они явили коллективный образ современника. Как же нам не хватает его, деятельного и мыслящего, справедливого и обаятельного! Истинного Героя Нашего Времени, властителя дум...

Конечно же, этот герой должен быть человеком труда, ибо именно человек труда — соль земли нашей, ее надежда и опора. Говоря о человеке труда, мы имеем в виду труд в самом широком смысле — ученого, рабочего, художника, хозяйственного руководителя, крестьянина или педагога. В сущности, это не важно — где он трудится, кто он по профессии. Речь вот о чем: нам хочется увидеть на экране современного героя во всем богатстве и сложности духовного мира, во всех его любовях и ненавистях, увлечениях и страстях, размышлениях и поступках, иными словами, мы жаждем познакомиться с живым человеком во плоти и крови, которому, как говорил Маркс, ничто человеческое не чуждо.

Найти такого героя, воссоздать его на экране киноискусство сумеет, если обретет неторопливость, раздумчивость, глубину, отрешится от соблазна отвлекать зрителя от сложностей жизни. И тогда появится возможность в полной мере использовать привилегию кино: говорить с людьми эмоционально, увлекательно, чтобы каждый зритель понял и масштаб эпохи развитого социализма, и свое место в ней. И конечно же, герой, достойный традиций советского экрана, поможет каждому зрителю задуматься о его личной ответственности перед обществом —

ответственности, которая проявляется в коллективном и добросовестном труде, в социалистическом интернационализме, в активном стремлении к миру на нашей планете.

Герой, властитель дум, которого все мы ждем, обязательно должен быть борцом. Борцом за наши идеалы. За наши нравственные ценности. Против тех болезней, которые мешают нам жить и вызывают всеобщее возмущение: против пьянства, хулиганства, тунеядства, спекуляции и хищения социалистической собственности. С трибуны партийного Пленума было сказано, что неправильно видеть во всех этих уродливых явлениях одни лишь «пережитки прошлого». Нам кажется, что кино, искусство острое и проницательное, способно безбоязненно находить и раскрывать обществу причины этих явлений, лежащие и в сегодняшней практике, просчетах работников, в реальных проблемах и трудностях нашего развития, в недостатках воспитания. Тем самым помогая преодолевать их.

И конечно же, современный герой будет жить и богатой жизнью сердца, открытого сильным переживаниям и чувствам. И прежде всего — той сфере жизни, где личность, наряду с трудом, проявляется полнее всего: любви. Покуда мы так редко встречаемся на экране с истинной любовью — высокой, поэтической, но вовсе не оторванной от «земли»...

И пусть такой герой — которого мы готовы принять и полюбить! — является нам в фильмах всех возможных жанров, веселым и серьезным, лукавым и задумчивым, ловким и медлительным. Живым. Близким. Похожим на хороших людей, которых мы знаем.

Кое-кто полагает, что широкий зритель видит в кино лишь развлечение. Не будем ханжами — экрану присуще и развлекать, давать людям отдых. Но пустая, бессодержательная поделка лишь развращает зрителя. Мы — за все жанры: за комедию, мюзикл, детектив. При одном условии: чтобы это было искусство веселое или грустное, захватывающее фабулой или песней, но обязательно умное и прекрасное.

Дорогие товарищи!

Советский кинематограф для нас — учитель жизни. Зодчий новой морали. Ваятель человеческой души.

Мы верим, что вы—мастера всех поколений—приложите все силы, чтобы кино, величайшая сила века в созидании коммунистической личности, всегда с честью выполняло свою историческую миссию.

Г. Баштанюк, кандидат в члены ЦК КПСС, бригадир литейного завода
Н. Мальнев, Герой Социалистического Труда, бригадир агрегатного завода
В. Мавликов, Герой Социалистического Труда, бригадир каменщиков
Р. Ганеев, депутат Верховного Совета СССР, начальник СМУ
С. Давлетшина, член ЦК ВЛКСМ, слесарь-сборщик автосборочного завода
Ю. Хлюпин, лауреат премии Ленинского Комсомола, бригадир кузнечного завода
Г. Жуйкова, депутат Верховного Совета ТАССР, учительница школы № 19
В. Бородулин, лауреат премии имени А. Бусыгина, бригадир прессово-рамного завода
Н. Хабибуллин, лауреат премии Комсомола Татарии имени М. Джалиля, командир молодежного строительного отряда
М. Сулейманов, бригадир электромонтажников «Татэлектромонтажа»
Р. Шарипов, секретарь комитета ВЛКСМ ремонтно-инструментального завода
Л. Белоусова, депутат Верховного Совета ТАССР, член Татарского обкома ВЛКСМ, бригадир отделочников УС «Отделстрой»

Эдуардас Межелайтис

Хлеб души

Беседу ведет и комментирует Эльга Лындина

От несовершенств окружающего его мира и от печали, рожденной этим несовершенством, мальчик прятался на чердаке. Цветные карандаши и лист бумаги помогали утешиться: под его рукой возникали яркие фантасмагории — в них жизнь выглядела куда прекраснее реальной...

Позже на помощь ему пришли стихи. «Сады поэзии» отворили свои двери перед мальчиком. И еще помогали гости, которых он часто собирал здесь, на чердаке. Приходили Пушкин и Мицкевич, Байрон и Маяковский. Стучался в окно Месяц из недавно прочитанных мальчиком стихотворений Есенина. А иногда в этом волшебном кругу появлялся странный, смешной человечек: круглые глаза, щеточка усов, на ногах огромные штиблеты, тросточка в руках...

Шли годы. Мальчик вырос. А гости на чердаке по-прежнему были нужны и желанны. Об одном из них, человечке с тросточкой, он писал:

Пусть старый мой приятель и не в моде,
За ним слежу я с детскою мечтой:
Вот Чарли Чаплин на экран восходит,
Приподнимая котелок потертый свой.
Играет тросточкой... И я смеюсь и плачу —
Так жаль мне простака и мудреца...

Так, спустя годы, вспомнил о друге своих юношеских лет поэт Эдуардас Межелайтис... Так отдал дань своим первым экранным впечатлениям и пристрастиям.

Эдуардас Межелайтис. В настоящий кинематограф меня, мальчишку, привел Чарли Чаплин.

Как все дети нашего времени, я с великой радостью бегал в кино с малых лет. Там нетерпеливо, тревожно ждал, когда же вспыхнет белое полотно экрана, когда же наконец раздастся бойкий стук копыт и я помчусь к победе вместе с благородными ковбоями.

Ах, как смешили знаменитые комики Пат и Паташон! Я смотрел их самозабвенно. Позже с экрана мне явилось неповторимое лицо Греты Гарбо. Главное в нем была даже не его серебристая, мерцающая красота. Влекла загадка, которую немыслимо было разгадать, мятеж ее души, проступавший в затаенности черт.

А Чаплина я принял не сразу. Нет, я принял, но не постиг всей глубины его. Я был еще мал для таких глубин... Постигал Чаплина годами, пробиваясь к нему. Он первый убедил меня, что кинематограф — искусство и зиждется оно на той же социальной, нравственной основе, что и литература. А литература к тому времени уже была для меня смыслом и оправданием моей жизни.

В 30-е годы я и мои товарищи были левым фронтом студенческого авангарда предвоенной, досоветской Литвы. Мы были комсомольским подпольем. Как же было не приблизиться к Чаплину! К нему, который был истое дитя народа, гордый, нелепый, смешной, великий... Чарли шел с нами во время демонстрации, в траурном шествии, когда мы хоронили рабочего, павшего от руки жандарма. Он падал вместе с нами, когда налетал отряд конной полиции, и первым вставал.

Чарли покончил в моем сознании с «киношкой».

Ушел в полное забвение роковой красавец Рамон Новарро. Затих навсегда стук ковбойских копыт.

А человек с тросточкой вырастал во мне... И кино становилось таким же хлебом моей души, как книги, картины, симфонии.

В конце 30-х годов в буржуазной Литве появились на экране первые советские фильмы. Они подали нам голос с другой планеты. Это были трилогия о Максиме, трилогия Марка Донского о детстве и юности Горького. Это были картины Михаила Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». И еще хорошо помню, как радовали звенящие молодой силой комедии Григория Александрова.

Для меня советские фильмы складывались в огромный портрет удивительной страны. Тогда я учился в Вильнюсском университете. Было очень трудное время. Мы боролись против фашизации студенчества. Но уже слышался топот сапог гитлеровских солдат, гул, раскатившийся по всей Европе. И мы понимали, чем оборачи-

Эдуардас Межелайтис

вается такой гул и лязг оружия — насилием, унижением, физическим и духовным истреблением человечества.

Ранним утром, разнося свежие, еще пахнущие типографской краской, только что отпечатанные в подполье прокламации, я твердо знал, что не один иду сейчас по пустынным улицам. Со мной рядом шли герои любимых книг, мою ношу поддерживали и «человек с тросточкой», и Максим, и Алеша Пешков. Они были для меня не менее реальны, чем те, с кем я встречался на наших тайных студенческих сходках.

Эльга Лындина. Они — герои, которых вы только что назвали, — казались вам фигурами идеальными?

Э. М. Наверно... Но при всей своей возвышенности они были и абсолютно реальны для меня. Должно быть, потому, что в них не было ни капли дидактики, умозрительности. Иначе бы сразу ворвалась фальшь. Сломала бы мое искреннее преклонение перед ними.

Мне равно нужны были их духовная высота и живая конкретность. Особенно если этот герой был человеком из народа, то есть сродни мне, моим корням. В этом случае я становился особенно внимателен, даже требователен к мельчайшим подробностям. Они и помогали узнать в герое, рожденном воображением художника, — живого, настоящего, доподлинного. И приходил контакт, начиналась реальная жизнь такого героя в моем сознании, его активное воздействие на меня.

Помните, послевоенные годы подарили миру итальянский неореализм? Я встретился с народной Италией в картинах Росселлини, Де Сика, Де Сантиса, Кастеллани.

А впервые я попал в Италию много позже, спустя несколько лет. Но я уже так хорошо знал эту страну!.. Старым знакомцем я шел улицами ее древних городов. Но не потому, совсем не потому, что кинематограф неореалистов идеально точно запечатлел внешнюю атрибутику жизни простых итальянцев: в этом случае экран преподнес бы нам всего лишь натуралистическую повседневность, а натурализм ничего не решает.

Самоощущение итальянской народной массы, ее дух, ее поэтическая устремленность первых послевоенных лет — вот что приближало, сближало и рождало чувство первооткрытия этой прекрасной земли. Восхищение гордой несгибаемостью народа, пришедшее из фильмов, подтверждала реальность.

Искусство, поэзия объединяют людей.

Искусство, поэзия живут в сердце каждого. Я убежден в этом.

Поэтика неореалистов стала этапной для того блистательного взлета, который совершил итальянский кинематограф в «$8^1/_2$» Феллини. Кинематограф вознесся к настоящей поэзии.

Э. Л. Стало быть, поэтический кинематограф представляется вам взлетом по отношению к кинематографу жестко реалистическому?

Э. М. Я — поэт. Как зритель я ищу в других сферах искусства самое близкое для себя.

И мне близка поэтическая логика в развитии мысли художника, в его образной системе. Я полагаю, поэтическая логика ближе к жизни. Кто сказал, что классическая драма остается незыблемым образцом на все времена? И почему авторы фильма не должны искать новые формы?

Поэтическое начало в любом произведении литературы, искусства делает человека активным соучастником вымышленной жизни героев романа, поэмы, фильма, живописного полотна. В подлинно поэтическом произведении не может быть и оттенка менторства, указующего перста автора-поводыря, хотя он ведет нас за руку, направляет нашу мысль. Для меня это очевидно. В противном случае у меня возникает ощущение, что вместе с автором я доказываю теорему или какой-то закон физики.

И еще... Логика поэтических связей способна привнести в художественное произведение момент неожиданности, внезапности, характерный для живой жизни. А такой момент художнику необходим: непредсказуемость волнует, убеждает и освобождает произведение от информационной сухости.

Ассоциативные, поэтические связи открывают человеку мир художественного произведения глубже и шире: они пробуждают фантазию, заставляя трудиться чувства и мысли, ведут человека по лестнице духовной зрелости только вверх, лепят в нем Личность. Голос автора, биение его сердца передаются людям.

Разве не так приняли мы в конце 50-х годов фильм Михаила Калатозова «Летят журавли»? Буря, бушевавшая в душе главной героини картины Вероники, переплеталась с образным миром всей картины. Многие ее эпизоды так прочно вошли в память, а сегодня так основательно эстетически исследованы и «канонизированы», что я даже несколько опасаюсь еще раз говорить о них подробно. И все-таки — назову! Это потрясающие проводы Бориса на фронт. Это гибель Бориса. Пробег Вероники по железнодорожному полотну... Ее встреча с солдатом, который принес известие о гибели Бориса. Финал картины. Я говорю и словно чувствую тайную вину перед создателями фильма, вычленяя те или иные фрагменты. Наверно, они удались им больше других, но и всю картину я смотрел с удесятеренной силой чувств.

Авторы рассказывали о героине, пережившей нравственную катастрофу. Она ищет для себя нового равновесия, страстно, трагически ищет... Это может быть передано только средствами поэтическими, взрывающими и наш собственный мир.

Синтез поэтических киноформ, их неразрывное единство рождают обычно очень интересное композиционное построение. Я бы сказал так: качественно новую форму кинопроизведения.

Э. Л. Представляются ли вам интересными и перспективными другие пути, иные направления в движении и развитии кинематографа? Вряд ли только поэтические ленты способны во всей полноте охватить многообразие нашей жизни, все грани нашего существования. Наверно, существуют такие сферы материальной и духовной жизни, где сугубо поэтические способы отражения ее могут оказаться неадекватными материалу? А вследствие этого и недостаточно выразительными?

Э. М. Реальная действительность всегда была, есть и будет источником новых форм в искусстве. Мир живет и движется в бесконечных переменах. Значит, не может застыть и художественная структура, требуя бесконечного разнообразия форм.

У Маяковского есть знаменитые слова о «поэтах хороших и разных». Слова эти так часто вспоминают, что я испытываю некоторую неловкость, ссылаясь на них. Но мне нужна именно эта его формула, чтобы ответить на ваш вопрос. Слова Маяковского относятся к искусству вообще. Я исповедую принцип «хороших и разных». Что же конкретно до поэтического кинематографа...

Я полагаю, что поэтическое начало присуще каждому подлинному произведению искусства. Пока я говорил о близких мне кинофильмах, близких непосредственно поэзии. Однако формы, в которых нам явлено мироощущение автора, могут быть очень несхожи между собой. И очень неожиданны. Все зависит от индивидуальности художника.

Есть знаменитый афоризм: «Стиль — это человек». Давайте попробуем сузить фразу в контексте наших с вами размышлений о кино примерно так: «Стиль — это художник». Каждый художник по-своему видит особенности поэтической организации бытия и соответственно по-своему воплощает это в своем творчестве.

Только что я вспомнил о фильме «Летят журавли», предложив его в качестве одного из самых ярких примеров поэтического кинематографа. Почти в то же время, что «Летят журавли», на экран вышли первые картины Григория Чухрая «Сорок первый» и «Баллада о солдате».

Первая из них — о гражданской войне. Ее драматургическая ось — тема долга, социального, исторического. Не стану напоминать содержание рассказа Бориса Лавренева, по которому Чухрай снимал этот фильм. Я думаю, полное внутреннее раскрытие темы пришло к режиссеру благодаря тому, что он точно угадал подспудную поэтику Лавренева, скрытую за лаконичным сюжетом привязанностью событий к определенному времени, конкретностью обстановки, в которой происходит действие. Чухрай почувствовал и романтическую обостренность отношений между главными персонажами, и эпическое начало этой маленькой новеллы, в чем ему, безусловно, помогло мастерство оператора Сергея Урусевского. Я никогда не забуду этот крохотный отряд красноармейцев, затерянный в мертвой пустыне, этих обессилевших, голодных, умирающих людей, которых ничто не могло остановить. И рядом со следами идущего по пескам отряда появляются холмики — это могилы павших! Какой образ! Я не могу забыть, как Марютка читала свои беспомощные стихи поручику Говорухе-Отроку, в которых вся ее вера, полет ее души...

В картине Чухрая поэзия рождалась в непривычно земных, конкретных формах. Непривычных — в сравнении с помпезным, холодно-декоративным кинематографом первых послевоенных лет. С благодарностью помню и чухраевскую «Балладу о солдате». Ее нежную трепетность и ее мужество. Этот фильм не нуждался в специально поэтических предметах изображения и вместе с тем тосковал, страдал об идеальном. А поэзия всегда стремится к идеалу.

Э. Л. Эдуардас Беньяминович, вы только что говорили о подлинных шедеврах нашего кино. Но они созданы четверть века назад. Чем же были такие картины, сугубо поэтические, как вы полагаете, в процессе развития нашего кинематографа? Как откликаются они сегодня, спустя десятилетия? В каких формах?

Э. М. Действительно, столько времени уже прошло... Возможно, сегодня «Летят журавли» и «Баллада о солдате» не вызвали бы такого взрыва в наших душах. Но именно это и прекрасно! Значит, движение продолжается, пройдены сотни, тысячи дорог. Искусство больше всего губят инерция, топтание на месте, повторы того, что однажды принесло успех. Движение ломает сложившиеся формы, приносит новые обретения.

От ранних «городских» повестей Юрий Трифонов пришел к «Старику».

От «Листопада» Отар Иоселиани приходит к «Пасторали»...

Не смею выглядеть глубоко осведомленным аналитиком, беседуя о проблемах кинематографа. Я — зритель. Струны моей души всегда отзываются и резонируют, когда на экранном полотне возникает мир, тревожащий мои мысли и сердце. Были ли для меня в последние годы потрясения, равные тем, которые я испытал, когда смотрел фильмы «Летят журавли» или «Баллада о солдате»? Были, но редко. Хотя так и должно быть — шедевры рождаются нечасто. На то они и шедевры.

Мне кажется, что сегодня кинематографисты излишне увлеклись изображением текущей, ежедневной жизни. На мой взгляд, фиксируя ее, невозможно глубоко определить, какие возможности и готовности скрыты в человеке. Проза жизни порабощает фантазию, равномерная, размеренная описательность часто проходит мимо того, что таится в глубине человеческой личности.

Поэты кино 50—60-х годов увидели человека в момент кульминации. В момент взрыва, когда он сразу — в один день, в один час, в одну минуту — раскрывает то, что он есть, что он значит и чего стоит.

Такое обострение сущего, в котором человеческие отношения доведены до предела, мне ка-

жется, давало очень сильный импульс советскому кинематографу. И сейчас не использованный во всей полноте.

На мой взгляд, в 50—60-е годы наш кинематограф качественно изменился. Это дало своеобразные побеги в творчестве Ларисы Шепитько, Глеба Панфилова, братьев Шенгелая. В нашем литовском кино, в частности. Я называю художников очень разных, но связываю их в своем представлении несомненным романтическим началом.

Людям нужны поэзия и романтика. Не устаю повторять это.

В годы войны на фронте перед бойцами выступали очень многие наши поэты, совершенно непохожие друг на друга. Бойцы жадно слушали их, и особенно тепло, нежно принимали тех, чьи стихи были романтически окрашены — при очень конкретной тематике.

Поэтом-бойцом я считаю Василия Шукшина. Он был писателем, режиссером, актером. В его сердце вмещались огромные миры. Он был человеком, жившим большими, благородными помыслами и чувствами.

В нем видят писателя-реалиста. Его проза скупа, лаконична, построена на диалогах живой, бытовой речи. Его герои... Вот в их характерах и живет Шукшин-поэт. Он писал лик своего народа, а народ всегда несет в себе мечту, свет, надежду. Народ всегда ищет обетованную землю гармонии, общего счастья. Герои Шукшина, как правило, не защищены от злой судьбы, от жестокости жизни, порою перемалывающей их кости. Но при этом в их глубинах остается что-то несокрушимо нравственное, исполненное протеста против низости, лжи, пошлости.

Для меня «Калина красная» — это народная драма.

«Калина красная» принадлежит, если хотите, современному, сегодняшнему фольклору, корни ее в народном творчестве, генеалогия драмы восходит к сказу, если говорить о жанровой фольклорной основе. В «Калине красной» есть и наивность народной поэтики, и мудрость ее, и ее этика.

Каждый художник принадлежит своему времени. Как и его произведения. Атмосфера поэтических исканий 50—60-х годов преломилась в дальнейшем сквозь «магический кристалл» видения Шукшина. Время продиктовало автору органичную для его поэтики форму — литературную, кинематографическую, определенную материальную структуру кинематографического мира, кстати, очень музыкальную, что опять же роднит «Калину красную» с поэзией.

Все это было рождено, создано беспокойным духом Шукшина, тревогой его совести. Он — очень русский писатель. И личность автора проступает, не укладываясь в бытовые рамки. Он написал сценарий и создал фильм о любви, которая для него — венец человеческих взаимоотношений. Любовь сыновняя, любовь материнская, любовь мужчины и женщины... Любовь к своей земле...

Для Шукшина тот человек жив, в ком жива и непреходяща способность любить. Поэтому жив Егор Прокудин, герой «Калины красной». Он ищет выхода из тоски, одиночества, он ищет спасения — в любви и любовью. Я чувствовал, как бьется его сердце, прорываясь к добру, к правде и красоте. Как он остро чувствует свое несовершенство и потому страдает. Как рвется из реальности, его окружающей, в реальность своей мечты. Егор называет это «праздником» и идет к своему празднику через муку очищения, идет к духовному совершенствованию.

Вопреки некоторым утверждениям, Шукшин никогда не любовался неким благостным ликом русского крестьянина. И тени такой у него не найти. Зато иные, мнящие себя последователями Шукшина, пишут прозу и снимают фильмы, нарочито противопоставляя идеальную деревню, ее коренных жителей уродливым нравам горожан. А порою вообще скатываются до пустого шаржирования. Особенно обидно наблюдать такой крен у молодых. Только еще начиная свой путь, они отказываются от поисков собственного лица, занимаясь эпигонством дурного толка да еще бросая тень на того, кто якобы стоит у истоков их произведений.

Э. Л. Эпигонство во все века рождало в искусстве лишь псевдоправду. Быть может, в кинематографе это особенно режет слух и зрение в силу визуальной конкретности экрана. То, что в слове или музыке может проступить

не столь явственно, на экране обнаружит себя сразу, тем более когда автор пытается подражать такому самобытному художнику, как Шукшин. В этом явлении есть еще одна отрицательная сторона: несамостоятельность, заемность обычно приводят к унификации, к потоку картин, которые с трудом отличаешь одну от другой.

Э. М. Однажды я уже писал о том, что искусство только выигрывает, культивируя разнообразие в художественных исканиях. Начало начал этому — в личности самого художника, в его способности не просто освоить традиции, но и найти в себе преобразующие силы, способные отбросить отмершее, одряхлевшее. Отбросить догму, которая не дает возможности быть самим собой, не дает истинного соприкосновения с реальной жизнью.

Обратимся к литературе. Сегодня самые талантливые современные поэты не боятся уйти от привычного стихосложения, привычной рифмы. Ритмика стиха, музыка его переносятся внутрь стихотворения, внутрь стихотворной строки, и это, по-моему, рельефнее подчеркивает мысль поэта.

И в прозе я вижу сейчас очень серьезные перемены структуры, например у Миколаса Слуцкиса в его последних вещах. Внутренний монолог героев и авторские описания так туго и тесно переплетены, что их трудно разграничить, возникает абсолютное единство мира писателя.

Возможно ли это в кино? Думаю, возможно, тем более что многие средства художественного языка кинематограф взял и продолжает брать у литературы.

Э. Л. Но несомненна и обратная связь — влияние кинематографа на литературу: монтажные стыки, сочетание документа и вымысла, свобода в обращении со временем...

Э. М. Согласен. И главное — не останавливаться, все время двигаться. Не бояться неожиданности формальных решений, взрывов в поиске. Старая и верная истина — рутина убивает художника.

Слова «футуризм», «футуристы», случалось, употреблялись чуть ли не в бранном смысле. А футуризм, футуристы дали человечеству Маяковского, Аполлинера. Примерно то же происходило с кубизмом, из которого вышел Пабло Пикассо. Я боюсь ярлыков, которые иногда приклеивают к художникам. Я боюсь тех, кто боится необычного, нового, способного вдребезги разбить устаревшее.

Э. Л. Поддерживаете ниспровергателей?

Э. М. Да, если назрела потребность в ниспровержении. Если художник убедил меня предложенным взамен устаревшего. Тогда я становлюсь самым пылким сторонником новатора.

Поймите меня верно. В ниспровержении отживших форм должен быть свой положительный смысл: отрицание выполнивших свое назначение художественных моделей и утверждение новых, таких, чье появление обусловлено коренными изменениями действительности. Разве не таким образом явился на свет «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна? Или тот же итальянский неореализм?

А сегодня? Ритмы нашего существования определяются не календарной, старинной неспешностью смены времен года, а торопливым отсчетом дней, часов, минут, иногда секунд. Новая действительность, новые ритмы нуждаются в эстетическом осмыслении и в художественных результатах этого осмысления. Такая способность всегда была дана большим художникам. Сто лет назад Достоевский ушел от принятых, и очень крупными мастерами, сюжетных схем и характеров, опираясь на современную ему историко-философскую проблемность. В начале века подобным образом творил Блок, затем пришел Маяковский — революционер в поэзии...

Э. Л. А если вернуться к кинематографу?

Э. М. Охотно, но напоминаю: могу комментировать процессы кинематографические лишь на правах зрителя. Однако зрителя искренне увлеченного и заинтересованного. В кино были Эйзенштейн и Гриффит, Довженко и Чаплин, Росселлини и Калатозов. И сегодня можно назвать имена тех, в чьих фильмах поражает, радует поиск новых форм, величие поэтики. Это связано со способностью мастеров к неустанному движению, высвобождению от канонов, умению сочетать, казалось бы, несочетаемое: личную исповедь и публицистическое начало, философские искания и глубокий лиризм.

Э. Л. В истоках творчества художников, о которых вы только что вспомнили, можно отыскать и продолжение традиционных начал.

Э. М. Разумеется, тех самых, что рождены национальной культурой их народа. Если еще глубже — они пришли от сложившихся исторически черт национального характера. Это легче проследить в литературе или изобразительном искусстве, за плечами у которых века. Но возможно и в кино. В частности, я уже называл Шукшина. Назвал бы и талантливых грузинских кинематографистов, в картинах которых я чувствую национальную генетическую почву. В зарубежном кино — это Ингмар Бергман, близкий к таким сугубо скандинавским писателям, как Ибсен, Стриндберг, к национальному складу характера северян.

В конце 50-х — начале 60-х годов бурно заявила о своем существовании наша литовская кинематография. Недавние выпускники ВГИКа помогли родиться такому термину, как «литовская школа».

Я не берусь фиксировать все моменты национального нашего киноразвития, обращусь лишь к началу его. Обстоятельства недавней нашей истории тогда нашли глубокое отражение в литовских фильмах. В ту пору картины Жалакявичуса, Гедриса, Жебрюнаса, Вабаласа были объединены несомненной общностью — интеллектуальностью, экспрессией, метафоричностью. В центре почти всегда был человек в кризисную минуту своей жизни. В этих фильмах отразились особенности национального художественного мышления и, я в этом убежден, органическое освоение традиций национальной культуры. Мотив героического деяния и беспощадный самоанализ, это романтической поэзии и жесткая самоирония — вот что формировало в те годы и драматургию, и стилевое начало. А всему тому истоки в нашей классике.

Очень ярко, повторяю, проявились национальные традиции у грузинских кинематографистов, они стали прямыми наследниками исторических и художественных памятников своей культуры, рожденной духом грузинского народа.

Естественно, кинематограф по-своему транспонировал это богатство. Но я узнаю строки Николоза Бараташвили, Важа Пшавелы, Акакия Церетели, Тициана Табидзе в музыке грузинских лент. Музыке — в переносном смысле. Эти картины музыкальны в своем ритмическом течении, их тема мелодически развивается в многоголосие. В таком хоре у каждого своя партия, и все они сливаются в единый поэтический образ.

В кинематографе, мне кажется, отыщется не много примеров, когда талантливая древняя поэма нашла бы адекватное решение в экранной версии. Говорят, что это вообще невозможно — экранизировать стихи. Однако же существует в грузинском кино «Мольба» Тенгиза Абуладзе, снятая по мотивам Важа Пшавелы. Работа над «Мольбой», вероятно, помогла тому же режиссеру позже снять великолепное «Древо желания», исполненное особой духовности и поэзии. Что же касается формы, то меня буквально поразили гибкие ритмы фильма, его полифония, развитие темы в разнообразных вариациях. Я убежден, что Абуладзе щедро черпает из образного мира грузинского фольклора, поэзии, музыки, причем делает это со свободой зрелого мастера.

Когда я думаю о «Древе желания», мне приходят на ум слова Рильке из его «Писем к молодому поэту»: «...любовь — трудна. Любовь человека к человеку, быть может, самое трудное из того, что нам предназначено, это последняя правда, последняя проба и испытание, это труд, без которого все остальные наши труды ничего не значат».

Э. Л. В том, что вы говорите о картине Тенгиза Абуладзе, мне кажется, прозвучал еще один мотив: сближение культур разных народов. Грузинский фильм вызывает в вашем сознании ассоциации со словами Рильке... Не думаете ли вы, что кинематограф обладает в этом плане огромными, еще далеко не исчерпанными возможностями?

Э. М. Поэзия всегда сближала людей в любой сфере искусства.

Э. Л. А кроме поэзии?

Э. М. Героический гуманизм. Ему всегда были верны гениальные художники — писатели, музыканты, живописцы, режиссеры, актеры.

Э. Л. Вы написали: «Только разбудив в человеке героя, можно превратить его в творца».

Э. М. Готов отнести свои слова и к кинематографу. Неужели ему не нужны Прометеи — носители Света?

Э. Л. То есть идеальные герои?

Э. М. Да, если это человек действия во имя блага человечества. Надо ли пугаться таких обобщающих категорий? Они, думается, не противоречат конкретности экранного героя. В начале нашей беседы я говорил вам о том, какое огромное впечатление произвели на меня в молодости советские фильмы. Я говорил и о том, как вошел в жизнь мою и моих товарищей герой трилогии Козинцева и Трауберга, рабочий Максим, этот невысокий, коренастый, курносый паренек, распевавший свои нехитрые песенки. Что у него общего с великим богоборцем Прометеем, пришедшим из древних мифов, рожденным желанием людей найти опору и защиту в жестоком мире? Но общее у них есть. В похищении Прометеем огня, по праву принадлежащего людям, я вижу революционный идеал. Служению этому идеалу отдавали свою жизнь рабочий парень с Выборгской стороны Максим и его товарищи. Они боролись за свет. Несли людям свет. Потому я имею право, полагаю, на сопоставление, на право говорить о некоем единстве, общности.

Э. Л. Максим стоит у истоков советского кино. Традиции такого героя всегда активно поддерживались нашими мастерами. Видите ли вы сегодня в творчестве кинематографистов нового поколения фигуры, характеры, равновеликие Максиму?

Э. М. Самые точные оценки выносит обычно время. Поэтому прежде позвольте отступить лет на двадцать назад и назвать тех, кто запомнился мне так же ярко, как когда-то Максим. Это Егор Трубников в «Председателе», отец и сын Губановы из дилогии Габриловича и Райзмана «Коммунист» и «Твой современник». Заметьте, в самих названиях звучат твердость, определенность, мужественное начало. Герои здесь — люди-борцы, люди-труженики. Последнее нам очень нужно сегодня.

Герой-труженик. Я имею в виду не просто борьбу персонажа за экономическое благосостояние, хотя и это немаловажный фактор. И очень актуальный. Однако одной экономики мало, если серьезно думать и говорить о создании подлинно героического современного характера. Благосостояние, даже наше общее, не может быть конечной целью личности, исповедующей высокие идеалы. Экономическая база была и есть фундамент, на котором может свободно расти человеческий дух, высвобожденный и вольный.

Человек-труженик на любой ниве сеет Добро, семена Добра. Это очень сложный процесс, который невозможно свести к своевременно осуществленному посеву и столь же своевременно собранному урожаю. Нельзя забывать о том, что всегда есть люди, готовые вытоптать и выжечь ухоженное тружеником поле, вырвать с корнем молодые зеленые побеги. Не станем закрывать на это глаза. Вот почему герой-труженик должен быть и борцом с равнодушием, алчностью, низостью, цинизмом, корыстью. Все это для меня собирается в едином страшном понятии — эгоизм. И не станем уменьшать масштаб сражений, естественных в бытии такого героя. Этот масштаб рождает и масштаб личности борца. Только что я назвал фильмы, где такое прекрасное соответствие, по-моему, имеет место.

Э. Л. А если обратиться к картинам последнего времени?

Э. М. Я люблю прозу Василя Быкова, мне дорог ее трагический пафос. Быков пишет о людях, которые оставили плуг, покинули свое поле и пошли воевать. Так — вынужденно! — они продолжают свое дело. Теперь уже ратное. Они стали тружениками войны. Великими тружениками в наитягчайшем деле. Убивать даже врага — очень тяжело.

Лариса Шепитько экранизировала повесть Василя Быкова «Сотников». Она резко изменила эмоциональную ткань произведения, но, на мой взгляд, идеально сохранила масштаб личности главного героя. Шепитько приподняла Сотникова над землей. Она имела на это право, потому что говорила о подвиге, о человеке — создателе высших духовных ценностей, о личности, несущей подлинно героическое начало. И не убоялась укрупнения, гиперболы.

Э. Л. Однако такая приподнятость не всегда возможна, пусть и в рассказе о героической личности. Многое определяет сам материал.

Поэтому возникает и другая интонация, есть множество вариантов.

Э. М. Конечно. Прежде всего важен размах деяния героя. А интонация... Вот пример совершенно другого рода, хотя речь и в этой картине тоже идет о настоящем герое.

Года два назад по телевидению был вновь показан многосерийный фильм «Семнадцать мгновений весны». И зрители точно так же, как и прежде, прильнули к телеэкранам. Казалось бы, картина построена по законам детектива, и тем, кто уже видел ее, хорошо известны все сюжетные повороты, все «тайны», которыми обычно увлекает детектив. Что же заставило снова смотреть «Семнадцать мгновений весны»? Лично меня — встреча с главным героем, советским разведчиком Исаевым-Штирлицем. Я заново переживал драматически напряженные обстоятельства его судьбы, заново поражался его воле и усилиям в осуществлении своего долга.

В Исаеве прекрасно сочетание редкой воли и сердца рыцаря. Поэтому, я думаю, так тянутся к нему люди. Общение с ним улучшает и нас. А снята картина строго, аскетично, ничего общего с тем же «Восхождением» Шепитько. И актеры играют в другом ключе, ничего форсированного, подчеркнутого, предельная скупость в выражении чувств.

Мне кажется, очень многое в этом фильме решил выбор актера на главную роль. Тихонов, как никто другой, наверно, умеет быть на экране рыцарственно-мужественным, прибегнем к этому старомодному определению. Это существо его актерской натуры, его актерского феномена.

Актер-феномен всегда вносит огромный заряд в картину. Такой была Татьяна Самойлова в фильме «Летят журавли», таким был Иннокентий Смоктуновский в «Гамлете», Серго Закариадзе в «Отце солдата». Они вели на экране свой рассказ о поколении независимо от времени действия фильма. Их таланту стихийно присуще чувство масштаба темы. Там, где тема не давала им серьезного масштаба, их дарование не находило для себя благодатной почвы. Может быть, поэтому так огорчительно быстро ушла с экрана Татьяна Самойлова?

Можно быть очень высоким профессионалом, но феноменальность актерской природы этим не заменишь. Она сообщает герою и фильму те особые оттенки, которые выделяют его из общего ряда, остаются в памяти. Иногда и расширяют своим присутствием пространство ленты, поднимая ее над потоком. Над его однообразием.

Э. Л. Что же, на ваш взгляд, бывает основной причиной такого однообразия?

Э. М. В последнее время настораживает мелкотемье огромного потока фильмов, в том числе и телевизионных. Я не против того, чтобы житейские драмы становились сюжетной основой картин. Но что заложено в самой истории, какие нравственные принципы воплощены авторами и воплощены ли вообще? Что, по их мысли, должно овладеть зрителями как идеал?

Вы хотели бы услышать конкретные примеры. Но я не могу вспомнить названия тех безликих лент, которые имею в виду. В моем сознании все они сливаются в одну — серую, унылую, без единого яркого проблеска. Можно посвятить фильм строителям БАМа. А можно неурядицам в семейной жизни молодоженов. Можно строителям космических кораблей. А можно одиночеству старого человека. Обо всем можно написать, снять фильм, поставить спектакль, не следует только упрощать жизненные сложности, низводить сюжет до уровня частного случая.

По данным нашего проката, основная часть кинозрителей — молодежь. Тем более велика ответственность художников, а порою — их вина, если существует вопиющее несоответствие между тем, чем живет молодой человек в действительности, и тем, что показывает ему экран.

Я думаю, никогда в жизни человечества не наступит такой момент, когда исчезнут все серьезные конфликты, противоречия, которые и мучают нас, и одновременно стимулируют наши поступки, помогая осознать себя в окружающем мире. Искусство живет, питается этими понастоящему серьезными конфликтами и противоречиями, подвигая нас на познание самих себя и действительности. Поэтому экранные историйки, не имеющие глубокой социальной подоплеки, — явление не такое уж безобидное.

Мол, посмотрит человек такую картину и сразу забудет. Да, он может быстро забыть сюжетные ее перипетии, имена героев и их взаимоотношения, но в чем-то ему уже привита невзыскательность в эстетических взглядах, в нравственной программе. «Легкая» жизнь экранных героев невольно предлагает и зрителям облегченный вариант собственного существования.

Э. Л. Мне вспомнились ваши «Ночные бабочки»: «...Если в искусстве как основной герой, как деятельная сила истории не участвует человеческая совесть, то такое искусство не имеет будущего...» Эдуардас Беньяминович, можно ли отнести эти слова непосредственно к создателям произведений искусства?

Э. М. К тем, кого мы называем творцами? Да... Творец — это огромное понятие, которое вбирает в себя совесть художника, исповедуемые им жизненные принципы, личностное его начало. Все это не может не отразиться в его созданиях.

Личность Рембрандта, его жизнь так ясно прочитываются в портретах, писанных им с других людей.

Трагический бунт Бетховена звучит в его симфониях.

Любовь и нежность Чаплина к униженным и оскорбленным, к маленьким людям обрушивается на нас с экрана...

Что руководит режиссером, снимающим заведомо пустую, ненужную картину? Есть ли у такого человека высокая нравственная идея, которая движет им?

И вот о чем я думаю в связи с этим... Недавно мне довелось посмотреть несколько картин приключенческого жанра, тематически связанных с нашей Революцией, с первыми годами молодой Советской власти. Могу назвать, например, «Хлеб, золото, наган», «Шестой». Они глубоко оскорбили меня, мои представления о времени, которому они якобы посвящены.

Святые для каждого из нас факты профанированы, низведены до уровня кровавых потасовок с обилием выстрелов и убийств. Лексикон, на котором изъясняются герои, сродни лексикону дикарей, только еще овладевающих законами человеческого общения. И это относится к тем героям, которые, по мысли сценариста и режиссера, являются воплощением революционной идеи и действия.

Революцию совершили люди высочайшей морали, великие мечтатели и поэты. Люди особого отношения к современной им действительности, которую они хотели видеть совершенной и гармоничной. Как отнести все это к тем могучим молодцам, которые без устали палят, носятся на конях и разоблачают врагов, между тем как этих врагов в самом начале фильма уже разоблачили догадливые и искушенные зрители. Сюжет этих лент, как правило, поразительно убогий и скудный по мысли. Впрочем, само слово «мысль» вряд ли соотносится с подобными картинами.

И еще один существенный для меня момент, коль скоро зашла речь о «Шестом» и ему подобных фильмах. Их иногда почему-то называют вестернами, что вряд ли справедливо. Вестерн в чистом виде — дитя американского фольклора. За долгие годы вестерн трансформировался, изменился, теряя жанровую принадлежность. Почему же следует с бездумной легкостью переносить все это на чужую почву, да еще используя при этом революционную тематику?

Создание таких картин относится впрямую к вопросам совести их авторов. Совести человека и художника. Люди моего поколения росли и духовно формировались в условиях, совершенно отличных от тех, в которых обретает духовную зрелость нынешняя молодежь. Но, я уверен, ее воспитание, становление должны проходить под знаком не менее высокого, чем наш, героического потенциала. Поэтому я протестую, когда вижу на экране идейные смещения в рассказе о Революции. О ее людях... Есть темы, которых можно касаться только чистыми руками.

Поверьте, в этом нет никакого пуризма: я хорошо помню моих товарищей, руководителей нашего литовского подполья, высоту их духа, интеллигентность, покоряющую душевную чистоту и веру в будущее. Могу ли я сегодня мириться со снижением, а иногда и опошлением этих образов? С чем выйдет из

кинозала молодой человек, которого экран убеждает в «суперменстве» этаких ковбоев от революции?

Э. Л. Эдуардас Беньяминович, в ваших рассуждениях о современном кинематографе красной нитью проходит мысль об активном влиянии кино на умы нашей молодежи, ее настроение, ее мировосприятие. Что, на ваш взгляд, может стать сегодня принципиально важным в разговоре кинематографистов с юношами и девушками, вступающими в жизнь?

Э. М. Человек должен знать о себе всю истину — трудную, мучительную, однако всю...

Только так можно вовлечь человека, особенно молодого, в соразмышление с авторами картины. Поучительство, готовые выводы, навязчивость могут отвратить от кино даже самых преданных зрителей. А уж молодежь хочет сама, именно сама, все понять и все постигнуть; когда-то все мы были такими, не надо забывать...

Картина должна предлагать молодым глубокие вопросы, связанные со способом их личного и нашего общего существования, с системой сложных взаимоотношений человека и мира.

Так создают образ Сергея Абрикосова драматург Анатолий Гребнев, режиссер Юлий Райзман, актер Михаил Ульянов в фильме «Частная жизнь».

Так стремится работать Никита Михалков, который ставит зрителя перед необходимостью интенсивно размышлять — о фильме и вместе с тем о самом себе.

Не надо, повторяю, оберегать зрителей от горькой правды жизни. Кинематограф может уподобиться и ножу хирурга, удаляющему пораженные части организма. Чем раньше человек узнает, что реальность сурова и требовательна, тем скорее он попытается соответствовать этим ее качествам. Надо, напротив, оберегать от слащавости, утешительства, надуманно мягких, примирительных развязок. Некоторые видят в этом оптимистическое начало, по-моему, это плоский, мещанский оптимизм, который может найти отклик лишь в душе труса, уходящего от выпавших на его долю жизненных сражений. Такой оптимизм плодит дезертиров.

Не побоялся же Чухрай в «Балладе о солдате» гибели Алеши Скворцова, одного из тех двадцати миллионов, которые потеряла наша страна в Великой Отечественной войне...

Не побоялся же Витаутас Жалакявичус смерти Вайткуса в «Никто не хотел умирать», не заставил же остаться в живых и пойти праведным путем! Понимал, что потеряет таким образом веру зрителей.

А многие режиссеры сегодня откровенно боятся трагических исходов человеческих судеб и заигрывают со зрителем, впадая в фальшь.

Правда, только правда — единственно верный путь воспитания молодых. С этим, мне кажется, связана и необходимость расширения сферы жизненного материала, к которому обращаются кинематографисты. Сегодня, как никогда, важно средствами искусства повести борьбу с негативными явлениями в общественной жизни, укрепляя революционные традиции.

Не будем выдавать желаемое за действительное. Обратимся всерьез к окружающим реалиям. Что-то упущено в воспитании наших людей. Читаешь газетные материалы, и становится горько: то и дело возникают фигуры «рыцарей наживы», ненасытных в своей страсти к обогащению, стерших границу между личным и общественным достоянием.

Некоторое время назад в Литве отдельные руководители районных масштабов начали строить за счет государства личные сауны, надо сказать, сауны роскошные. Десятки тысяч были похищены таким образом у народа. Откуда такая моральная деградация? За подобными фактами встает трудная, болезненная проблема, которую нельзя замалчивать. Надо видеть в том нашу собственную вину; мы недовоспитали людей, не оградили их души от тлетворного влияния «вещизма», как это теперь называют.

Будем непримиримы к разного рода нравственным издержкам. Будем говорить об этом с людьми. Но это не так просто, как может поначалу показаться. Само по себе описание того или иного факта не принесет истинных плодов. Надо в каждом случае исследовать первопричину явления, социальную его подоплеку.

На меня очень большое впечатление произвел фильм «Остановился поезд» именно глубиной проникновения в суть негативных явлений и широтой охвата темы. Частное событие, авария на железной дороге, обнаруживает не просто неполадки в системе управления, но глубоко вросшие в сознание людей безответственность, равнодушие, стремление жить в утешительной лжи... Я рад, что этот фильм создали молодые люди. Их жизненная, гражданская позиция помогла им вторгнуться в суть факта. Мне понравился и жесткий, суровый язык фильма. Таких картин пока, к сожалению, немного, а они очень нужны! Прозвучавший с трибуны июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС призыв формировать духовные потребности наших людей, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности должен послужить ощутимым творческим импульсом для художников, в частности для молодых.

Молодые — народ ищущий, неуемный. Им стоило бы больше экспериментировать, пробовать свои силы. Не следует им мешать в поиске новых форм. Их талант свободен от груза опыта, в этом тоже есть своя прелесть: свобода неопытности. Пусть они дерзают!

Лично меня огорчают разговоры о том, что современная молодежь — это сплошное увлечение джинсами, дискотекой, магнитофонами и т. п. Она — очень разная, наша молодежь. Но нужно сказать, что пока кинематограф не одарил меня встречей с картиной, которая бы объяснила мне внутренние искания молодых, сегодняшних... Думаю, над этим должны работать молодые художники. Они помогли бы нам раскрыть многогранный облик своих сверстников. И хорошо бы в разных жанрах.

Э. Л. А какой жанр предпочли бы вы, будь вам дано право зрительского выбора?

Э. М. Тот, который представляется мне главным в будущем... Тот, который еще не освоен кинематографом, но должен быть им освоен, в чем я не сомневаюсь. Это космический романтизм. Он подсказан нашим веком, нашим временем.

Древние сложили легенду об Икаре, о человеке, обретшем силы для полета. Сегодня люди вырвались в космос. Я уверен, что скоро они обживут суровый Марс и Луна станет заправочной станцией для их кораблей. Этакой ремонтной конторой. Заправил корабль, привел его в порядок — и дальше! Я хочу увидеть фильм о таких людях — он нужен всем нам. Всем жителям Земли... Которые хотят, чтобы небо оставалось мирным и чистым. Чтобы в Космосе не вспыхнули — увы, тоже грозящие стать реальными — апокалиптические «звездные войны»...

Разборы и размышления

В. Демин

Энергия сопоставлений

Виктор Лисакович, один из наиболее известных наших документалистов, более десяти лет отдал ленинской теме. В 1970 году он вместе с кинодраматургом Егором Яковлевым возглавил большой коллектив (97 советских и зарубежных операторов, десятки других специалистов), работавший над тем, чтобы запечатлеть, что происходит в мире в день 22 апреля, в столетнюю ленинскую годовщину. Шесть лет спустя в содружестве с тем же сценаристом режиссер начал работу над трехсерийным фильмом «К Ленину, в Кремль». Позже появились на телеэкранах «Петроград. Октябрь семнадцатого», «Сила жизни». Весть о том, что В. Лисакович приступил к созданию большого цикла картин под общим названием «В. И. Ленин. Страницы жизни», никого не могла удивить. Вскоре, однако, открылось, что к работе привлечены несколько популярных актеров, что в отдельных сценах текст не только произносится на голоса, но и разыгрывается, что рядом с реальными местами действия и музейными экспонатами фигурируют как бы кулисы, условные выгородки... Было от чего развести руками.

Что это — измена документальному методу, желание попробовать свои режиссерские силы на сопредельной территории игрового кино? Или открылась логика творческой биографии? Логика метода? Наконец, логика телевизионной Ленинианы?

ПРОСТРАНСТВО ПОВЕСТВОВАНИЯ

Три первых фильма из общего цикла составили «Симбирскую трилогию». Она рассказывает о самых первых годах биографии будущего руководителя пролетарских масс, с 1870 по 1887. Кинематографа в ту пору еще нет, фотография не сделалась частой гостьей газетных страниц, непременной спутницей архивных материалов, привычной данностью житейского обихода, как, скажем, четверть века спустя.

Тогдашней реальности нет. Она ушла, откатилась, отшумела вместе с эпохой — с этим приходится смириться.

Уцелели только оазисы, островки — дом, комната, стена да еще предметы, сохранившиеся до наших дней. Выявленные, кропотливо собранные, предлагаемые теперь нашему вниманию, они уже в какой-то мере знаки, приметы-метафоры, приметы-символы, отсылающие к своему времени никак не протокольно-описательно, а по поэтическому закону части вместо целого. В поисках этого целого не складывать должен их наш современник, а как бы перемножать. Символы не плюсуются.

И сохранилась, конечно, речь. В письменном, разумеется, своем эквиваленте, но чрезвычайно богатая, щедрая, пестрая, разнообразная. Словесные описания того, что произошло, тогдашние и поздние, ставшие воспоминаниями, речь писем, статей, официальных бумаг... Тексты, прямо возникавшие как документы, и тексты, ставшие документами, документальными свидетельствами сейчас, в наших любопытствующих или благоговейно замерших глазах.

Я думаю, первый творческий импульс к своеобразной поэтике «Симбирской трилогии» истекал отсюда — от ощущения неравноправ-

---

«В. И. ЛЕНИН. СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ»
Автор сценария Е. Яковлев. Режиссер В. Лисакович. Оператор А. Беркович. Художник П. Пророков. Творческое объединение «Экран», 1983.

ности ролей слова и изображения в будущем документальном рассказе. Можно неторопливо пройтись с ручной кинокамерой вдоль стеклянных витрин в Ульяновском мемориале, можно отправиться на улицы современного города, останавливаясь перед всем, что привлечет взгляд, можно в чувашском селе Ходары заснять новую просторную школу рядом со старой, немыслимо тесной — за нее когда-то радел инспектор народных училищ Илья Николаевич Ульянов... Можно вдобавок снять сани, бегущие по заснеженной тропе, — так же и тогда они бежали, а за кадром дать колокольчик — так же тоскливо и тогда он звенел, а потом монтажно перебросить к сегодняшним веселым, суматошным мальчишкам в школьной форме. Эпизод будет сильным, эмоциональным, в нем вспыхнет, так сказать, историческая перспектива, основа для обобщения. И только одного в нем не будет — прямоты. Изобразительная сторона, составленная из крохотных кусочков мозаики «тогдашнего» и «сегодняшнего», «тогдашнего, ставшего сегодняшним», и «сегодняшнего, немыслимого тогда», ведет авторскую мысль как бы околично, монтажными ухищрениями почти цирковой виртуозности.

А что если не прятаться? А что если в п р я м у ю сказать то, что найдено и что хочется сказать?

Так в пространстве кадра появился актер.

Его функция непроста, неочевидна.

В ленте «К Ленину, в Кремль» сам режиссер вошел в кадр. Он был ведущим — рассказывал нам в микрофон, что происходило в комнатах кремлевской квартиры Ленина. Но он же был и представителем нас, зрителей, когда вместе с нами внимал экскурсоводу или по ходу дела задавал ему невольно возникающие вопросы.

В «Симбирской трилогии» есть свой ведущий — это Рассказчик, чью партию ведет из-за экрана Андрей Попов. По отношению к этой главной голосовой партии, как бы остинатному басу, роли остальных исполнителей могут показаться частными, подчиненными. В самом деле: могучий, эпический поток повествования от имени анонимного Рассказчика должен для большей очевидности и доказательности разбежаться на ручейки, направляющие колесики и механизмы личных свидетельств — от имени самого Владимира Ильича, его родителей, братьев и сестер, от имени необходимых по ходу повествования Герцена, Чернышевского, ну и Александра II...

В том-то и дело, что н е т! Актеры здесь, безусловно, представительствуют, но вовсе не от лица определенных персонажей. Тогда была бы неминуема и г р а: артист имярек изображал бы исторического персонажа Икс или Игрек. И следовало бы подбирать исполнителей по соображениям внешнего сходства и стремиться не только к внешнему — к внутреннему перерождению, и трудно было бы избавиться от ощущения неловкости и фальши, пожалуй, даже кощунственной.

Нет ничего, что дешифровало бы эти приемы с такой наглядностью, как телевизионный экран. Органично созданный как инструмент р е п о р т а ж а, он и предлагает нам репортаж, который может стать документально безжалостным отчетом о тщетных усилиях артиста не сыграть, не создать образ, а просто сойти за другого человека. Приемы, которые могут чаровать и завораживать в театральном зале, пойманные рентгеновским, всераздевающим взором телекамеры, становятся едва ли не художественным криминалом.

Так, может быть, и н е и г р а т ь?

Может быть, преподнести зрителю всамделишный репортаж о несомненно реальном — о нашем современнике, вслушивающемся, вдумывающемся в судьбу давно ушедшего великого человека, в обстоятельства его биографии, в связь этих обстоятельств с вехами истории, в слова его, которые отыгрываются неизбежным унисоном с нашими сегодняшними поисками и размышлениями, с веществом нашего сердца?

Может быть, не прятать ее надо, игровую эту ситуацию, а как раз обнажить со всей условностью, с фантастическим этим допущением: я в предлагаемых обстоятельствах совсем другого человека?..

Двадцать лет назад в фильме «Катюша» Виктор Лисакович, тогда еще делавший пер-

Актеры здесь, безусловно, представительствуют, но вовсе не от лица определенных персонажей. Тогда была бы неминуема и г р а... Так, может быть, и н е и г р а т ь?

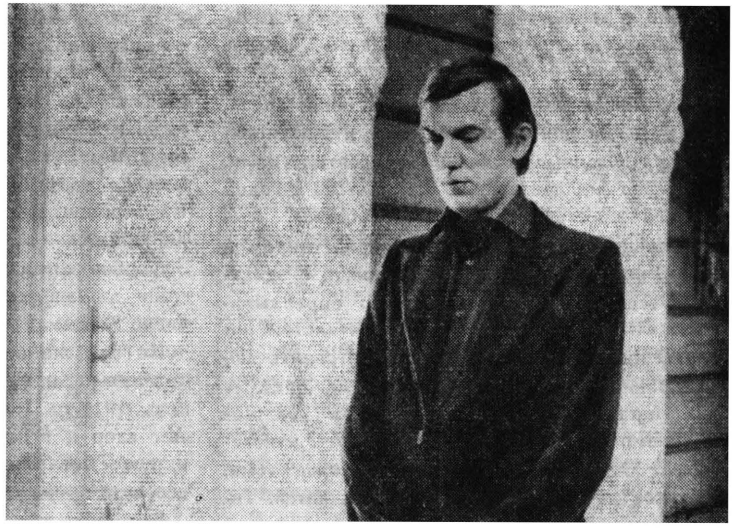
вые шаги на поприще документальной режиссуры, блестяще использовал прием прямого общения с героиней ленты — на долгое время для многих это станет главным слагаемым телевизионной специфической поэтики. Сегодня, оставаясь чутким к новейшим, авангардным приемам выразительности, он по-своему развивает те идеи, что буквально витают в воздухе, выказывая телевизионную специфику с другой, несколько даже неожиданной стороны.

После долгого периода истового поклонения всему «натуральному», «документально достоверному» взял да и расцвел на глазах у нас телевизионный поэтический театр (еще его называют «литературным»). Выяснилось, что есть разная «театральщина» — поморщенные сукна вместо декорации и откровенно концертный костюм нисколько не смущают нас, если мы приглашены смотреть на другое. Людмила Чурсина в спектакле «Супруги Каренины» не претендовала на перевоплощение в роль Анны — она оставалась собой, современной женщиной, актрисой, размышляющей над тем, что двигало ее героиней. Зритель получал не «все» из романа, но то, что он получал, было необыкновенно сильно, пронзительно и — телевизионно.

Борис Галантер в телефильме «И снова с вами я...» показал, как собираются известные актеры, чтобы разыграть историю пушкинской дуэли. Биография поэта известна, но спектакль имел свой собственный сюжет. Он кончался слезами — не реальными слезами Наталии Николаевны, а тутошними, «кулисными», но по-своему столь же реальными слезами исполнительницы ее роли, выломившейся из общего хода «игры».

В другой, предыдущей работе Б. Галантер со сценаристом Б. Добродеевым собрали в одной загадочной комнате людей, многие из которых никогда в жизни не встречались, даже не подозревали о существовании друг друга, но имели отношение к Бетховену. Теперь то, что они думали, то, что писали в письмах и воспоминаниях, они должны отстоять от противоположной точки зрения, от иных версий.

Егор Яковлев и Виктор Лисакович идут в «Симбирской трилогии» в ту же сторону. Но, разумеется, их с учетом задачи не устраивает о т к р ы т а я самостоятельность актера,



Может быть, преподнести зрителю всамделишный репортаж о несомненно реальном — о нашем современнике, вслушивающемся, вдумывающемся в судьбу давно ушедшего великого человека... в слова его, которые отыгрываются неизбежным унисоном с нашими сегодняшними поисками и размышлениями, с веществом нашего сердца?

его, так сказать, в ы в о д, суждение, привесок-приговор вроде басенной морали. Актерская реакция им дорога в процессе, в бесконечном осциллировании от дотошной канвы чужой биографии к собственному эхо-впечатлению и назад. И, само собой, с учетом ответственности материала ход мысли не мог приобрести, как в «Жизни Бетховена», характера почти детективного столкновения мнений над некоторыми удивительными загадками давних времен, давних обстоятельств. Отказываясь от слишком завинченного драматизма повествования, Е. Яковлев и В. Лисакович с полным основанием полагались на драматизм самой ленинской биографии.

Осенний пейзаж Горок. Фотография Ленина, сидящего на скамье в аллее. Негромкий голос: «Зовут Владимир Ильич Ульянов... Родился в Симбирске...»

Это голос Николая Губенко.

СЦЕПЛЕНИЯ

Борис Пастернак писал о Ленине: «Он управлял теченьем мыслей, и только потому — страной». Иля памятное у Есенина:

«Скажи,
Кто такое Ленин?»
Я тихо ответил:
«Он — вы».

Маяковский, когда почувствовал зов времени — «начинать про Ленина рассказ», сначала повел речь о развитии капитализма в России, о появлении российского пролетариата, о страданиях всех угнетенных, о зове, мольбе: «Приходи, заступник и расплатчик!» А уже потом от логики истории перешел к конкретному факту:

По всему поэтому
в глуши Симбирска
родился
обыкновенный мальчик
Ленин.

Яковлев и Лисакович в начале каждого из трех фильмов «Симбирской трилогии» показывают первый том биографической хроники Ленина. На этом фундаментальном фолианте они присягают верности фактам и датам. Но их тоже, как и поэта, главным образом и прежде всего интересует логика истории. Не только то, что было. Но и то, что воплотилось в эти события. То, что сделало Лениным «обыкновенного мальчика» по фамилии все-таки Ульянов.

К р о м е жанра «просто» биографии существуют жанры биографии «политической»,

«творческой». «Симбирской трилогией» авторы успешно осваивают редкий жанр документально-художественной поэтической биографии.

Можно, например, впрямую сопоставить, столкнуть мнения Ульянова-отца и Ульянова-сына, разделенные несколькими десятилетиями. Сын: «Вся вообще «эпоха реформ» 60-х годов оставила крестьянина нищим, забитым, темным, подчиненным помещикам-крепостникам и в суде, и в управлении, и в школе, и в земстве». Отец (по тону похоже, что оправдывается): «Надо выстрадать три десятилетия николаевского режима, чтобы приветствовать любое движение — пусть и круги на воде. А здесь настало время, пришла пора действовать, помочь людям выйти из темноты и невежества. Открылись возможности перед теми, кто готов лечить крестьян, учить их детей. Теперь и зимой и осенью говорят о весне, об оттепели, которую переживает освобожденная Россия...»

«По всему поэтому...» И отмена крепостного права, и крах иллюзий «эпохи реформ», и благородное подвижничество просветителей, и их узость, почти что благонамеренность идеалов, и всплеск души любого настоящего интеллигента, который неминуемо вел к революционным настроениям, и «нетерпение сердца», выхлестывающееся в громком выстреле по тирану, — все, все это вместе взятое подготовило будущее поистине народное движение и его народного трибуна.

Да, все это верно. Все логично и убедительно. Но вот мимолетная подробность: накануне рождения сына Владимира тридцативосьмилетний коллежский советник Илья Николаевич Ульянов правил свою статью в журнале, а там, в этой статье, мы обнаруживаем такие слова: «Желательно было бы выводить из употребления становление на колени, как меру чисто физическую. И вводить по возможности меру нравственного влияния на учеников...»

И те же самые высокие тезисы оборачиваются поэтической искрой — она сверкнула от сближения обнаженных электродов.

«Приходи, заступник и расплатчик!»

Можно долго и с большой пользой перечислять красочные приметы детства: возвращаясь из гимназии, Владимир, прежде чем пройти к себе, выкрикивает в дверь отца: «Из греческого пять, из немецкого пять, из алгебры — пять...» Любит кататься на коньках с ледяной горы. Бросил — потому что сильно уставал, мешало занятиям. Мечтал ходить, как Саша. На все вопросы — налить ли чаю, положить ли каши? — отвечал неизменно: «Как Саша». За субботним столом читал в очередь с другими детьми вслух серьезные книги, в том числе Фламмариона...

Но как же вспыхнет эта подробность, если подскажут нам, что в морозную январскую ночь 1918-го Ленин подле Смольного поднимет взор к ясному, звездному небу и скажет вдруг: «Я в ранней юности очень хорошо знал все созвездия...»

Эти сцепления, сопоставления, скачки ассоциаций вперед и назад — результат электричества, которым обладает замысел.

Легко сказать, что после выстрела Каракозова пахнуло темной реакцией, завинчивали гайки, вынюхивали легчайший запашок крамолы. И так же просто прикинуть, проиграть в уме, какими последствиями обернулась такая деятельность правительства для общественной атмосферы России, для тех же просветителей-шестидесятников. Но сдержанно упомянуто, что они были знакомы, Дмитрий Владимирович Каракозов и Илья Николаевич Ульянов. Что еще один их общий знакомый — Захаров — отстранен от преподавания, у него был обыск. Что Странден по делу Каракозова приговорен к двадцати годам каторжных работ, а инспектора училищ Ульянова допрашивают о встречах с этим государственным преступником, и он только и может, что произнести: «Но я же всей душой, совестью и убеждением восстаю против насилия и убийства...»

Ход истории перебрасывается на шкивок личных связей, личных отношений, повседневных обстоятельств и бытовых последствий.

Режиссер очень дорожит этим ощущением — индивидуальной своеобразности того, что когда-то происходило.

Да, да, еще раз да! Но без фатальной предопределенности. Без божественного провидчества. С поразительным вниманием к тому, что уже тогда, в ту пору было очевидно и недвусмысленно, а что — озадачивало, путало, туманило глаза.

Интерес к истории и к личности в истории — разве они противоречат друг другу? Только тогда, когда одно выдают за другое. А в случае документального и художественного скрупулезного интереса к тому, где же история воплотилась в личность и где личность обернулась в будущих свершениях нашей сегодняшней историей, — тут нет никакой путаницы. Два объекта наблюдения с особым интересом к их взаимному влиянию друг на друга.

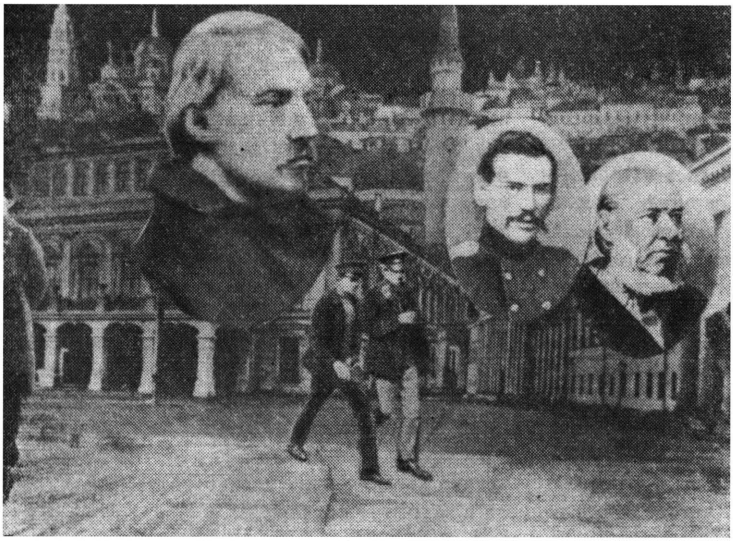
Отсюда, наверное, подчеркнутая неторопливость, с какой повествование касается реальных примет давней жизни в этих стенах, за этим столом, у этих ступеней внутренней лестницы, вокруг этих шахматных фигур.

Уже и то было бы достойной задачей, если б будущий биографический цикл о Ленине провел телезрителя по всем памятным местам его жизни, собрал воедино все, что уцелело с тех пор. Но создатели «Симбирской трилогии» метят выше: музейные экспонаты для них только основа для художественной работы мысли, игры догадок и ассоциаций, игры ума.

Музейные своды фиксировались, по-видимому, не только сами по себе, но и в копиях, в дублях, выстроенных при полном тщании в съемочном павильоне. Должно быть, приходилось изготовлять предельно иллюзорные копии стола, стула, обоев, тех же шахматных фигур... Иначе не понять, не объяснить, каким образом — на жесте, на полушаге, на повороте камеры — актер из реального интерьера переходит — переносится в некое запредельное пространство. Только что вся семья сидела вокруг самовара, и нас не смущало, что родители и дети изображаются вне своего реального образа, именно что «в предлагаемых обстоятельствах». Но в следующую секунду каждый из них может из созданного жизнеподобного пространства выскользнуть как бы в «зазеркалье» — так, оторвавшись от текста книги, делают важные заметки на полях.

Сегодняшние фантастические повести привычно пользуются понятием квазипространства или гиперпространства, включающего в себя некий нулевой момент — тогда Земля, Марс и какая-нибудь затерянная планета в созвездии Альфа-Центавра оказываются связанными напрямую, будто это рядом расположенные миры, будто близкие, легко друг в друга переходящие времена. Понятно, почему в аналогичном средстве для развертывания своих мыслей нуждаются создатели «Симбирской трилогии»: они тоже сопрягают времена, легко, в мгновение ока перепрыгивают через полвека и полконтинента... Без рабочих кулис, накрепко соединяющих далеко разнесенные города и годы, тут не обойтись.

В них, в этих эпизодах, примечателен ровный сине-черный цвет никак натурально не объясненного задника. Оператор Александр Беркович, в других кадрах дорожащий — с его опытом документалиста — натуральностью приемов, здесь лепит фигуры, лица исполнителей романтически подчеркнутой светотенью, резкими лучами, откровенными, как свет софитов на авансцене. «Условность», «условность», «еще раз условность» повторяет нам экран, может быть, с чрезмерной старательностью, боясь не учесть инерцию восприятия не очень искушенного зрителя. В этом фильме, по-академически солидном и медлительном, вообще стараются не эффектничать. Дерзости монтажных стыков, импульсивному, бодрящему ритму раз и навсегда предпочли возможность быть лучше и шире понятыми, с десятикратным запасом прочности по этой части. Мы уже уловили принцип представительства, уже разобрались, кто есть кто, но нам педантично и старательно, прежде чем показать Ю. Богатырева, снова предложат уже запомнившийся портрет Ильи Николаевича, а крупному плану Л. Чурсиной обязательно предпошлют изображение Марии Александровны в овальной рамке... Медленнее, но вернее. Без виртуозничания, но с обеспеченной точностью попадания в цель.



Тогдашней реальности нет. Она ушла, откатилась, отшумела вместе с эпохой — с этим приходится смириться. Уцелели только оазисы, островки — дом, комната, стена да еще предметы, сохранившиеся до наших дней. Выявленные, кропотливо собранные, предлагаемые теперь нашему вниманию, они уже в какой-то мере знаки, приметы-метафоры, приметы-символы, отсылающие к своему времени...

И есть еще одна, третья изобразительная стихия — коллажи.

В пушкинском телефильме Б. Галантера аналогичные коллажные сочетания подавались игриво, гротесково. Из-под сводов современного тонателье, где в лицах разыгрывалась для нас драма последних дней поэта, надо было хоть по временам вырываться к давней реальности — к мирной сельской глуши Михайловского, к сенатскому простору Петербурга, к бальным залам с вальсирующими фигурами... Не столько информация, сколько метафорический знак, символ, тематическая виньетка. Отсюда, от виньетки, причудливая несовместимость объемов, мнимая многоярусность, многослойность, почти сказочная противоречивость масштабов...

Разумеется, у «Симбирской трилогии» иная задача. И, однако, кто сказал, что гротеск не может прозвучать печально, драматично? Что ирония не в состоянии обернуться сарказмом? Коллажи «Симбирской трилогии» выглядят иллюстрациями из учебника истории. Вот — Желябов и желябовцы, вот — ученики чувашской школы... Информативность главенствует, призывая зрителя не обращать внимания на коллажную форму существования данного сообщения. Вряд ли это самое лучшее решение. Оно выпадает из поэтической, художественной атмосферы повествования, как выпадали бы, скажем, чисто научные примечания, данные сноской к тексту романа или тем более поэмы.

Спору нет, телеэкран обладает ни с чем не сравнимой свободой в сопоставлении научных и художественных пластов, документа и фантазии, лирики и публицистики. Однако, думается, баланс составляющих каждый раз должен уточняться в оглядке на сверхзадачу, и если такая сверхзадача, при всех оговорках, не теряет своей художественной природы, это налагает особые обязательства на все компоненты экранного воплощения темы.

ВНУТРЕННЯЯ ТЕМА

Климат семьи, человеческая атмосфера одного дома — центральная тема «Трилогии», части, составившие ее, носят названия «Зову живых!», «Отчий дом», «Тяжелые времена». Как произошло, что родители, вовсе не бывшие революционерами по убеждениям, всех своих детей воспитали в революционном духе? Во-

прос этот, не раз приходивший в голову каждому, кто знаком с биографией семьи Ульяновых, для Е. Яковлева и В. Лисаковича не содержит в себе ничего особо загадочного. Ответ приходит сам собой, стоит только учесть, во-первых, общий дух России тех лет и, во-вторых, дух этого дома, в котором, как и во мно́гих других интеллигентных российских домах той поры, образовалось что-то вроде барокамеры, со своим собственным давлением, противостоящим окружающему, со своим собственным воздухом, куда богаче кислородом. Это и есть самый первый шаг в Революцию. Учить детей честности в обстановке двоедушия, показывать пример верности себе на фоне лакейской угодливости в отказе от любых принципов и дорогих тебе мыслей, закалять человеческое гордое достоинство, когда вокруг торжествует рабство, истинное или показное... Требуется ли еще что-нибудь, кроме этого?

Обстановка семьи, педагогические и нравственные убеждения родителей, человеческие их качества — вот ответ на вопрос, как перестают быть рабами, как учатся упорствовать в человеческой, нерабской своей сущности, как, следуя логике этой борьбы, встают за освобождение других.

Неудивительно поэтому, что актерские достижения Л. Чурсиной и Ю. Богатырева выглядят пока что самым ценным художественным вкладом в копилку общего замысла.

Мы помним, как крепок был в недавние годы соблазн изобразить мать Ленина законченной революционеркой, железной женщиной, не проронившей ни слезинки перед палачами старшего своего сына, без тени сомнения в душе благословившей Владимира на его многотрудный путь... Л. Чурсина отпирает загадки этого характера совсем иным ключом. Она оттеняет как раз боль, уязвимость, беззащитную открытость этой еще, по сути дела, очень молодой женщины, ее какую-то грациозную, талантливую отзывчивость на мысли и жизненные принципы мужа, ее преданность, безоглядную преданность духу дома, жизненному ходу семьи, который был задан Ильей Николаевичем. В тонкой работе актрисы чувствуется гордое нежелание ограничиться каноном, с легендарными подсветками мифологемы. Л. Чурсина возвращает свою героиню из мира возвышенной риторики к документу, но и к материи, к быту, к человеческим масштабам истолкования ее подвига, взамен вселенских, заманчивых, но чересчур абстрактных категорий.

Ю. Богатыреву выпала задача еще сложнее. Обиходное сознание не знает допусков и полутонов. Отец Ленина по такому упрощенному подходу должен был прямо воспитать в сыне будущего революционера с трезвым пониманием необходимости, но и трудности борьбы с самодержавными штыками. Если этого не было, если к тому же Илья Николаевич упрямо верил в дело чистого просветительства, а от насилия, крови в испуге шарахался, не в силах преодолеть духовную брезгливость, — тогда наготове оказывается другой стандарт мышления, ищущий приметы противоборства отца с сыном, их кардинального разногласия.

Сценарист и режиссер находчиво ставят препоны такому приблизительному прочтению. Прекрасная находка — обнаружено, что Илья Николаевич сверстник героев «Что делать?», романа Чернышевского, которым позже будет зачитываться сын. Еще одна удивительная выкладка: автор романа обещал, что Рахметов еще появится и не далее чем через три года. Сопоставление дат вычисляет выстрел Каракозова. Знаменующий, однако, не революционный взрыв, как надеялись Чернышевский и люди его устремлений, а регресс, усугубление гнусных порядков беспросветного государственного насилия. Отсюда, от сложности времени, объяснение сложности характера. Мог быть одним из Рахметовых. Был другим. Как служащий государственной администрации не позволял себе встреч с поднадзорными и политически неблагонадежными лицами. Искренне верил, что все решится само собой, со временем, надо только делать свое дело, разносить, прививать, лелеять зерна цивилизации в дикой, азиатской, грязной и нищей стране. Делал это подвижнически, не жалея сил. И на сельском отдыхе, на лесной дорожке запевал любимую песню на слова опально-

го Плещеева... И Мария Александровна предупреждала дочь, что в городе эту песню петь нельзя — у отца могут быть неприятности.

Ю. Богатырев строит на этом основании свою концепцию Ильи Николаевича как человека незаурядной души, титанической самоотверженности, но еще большей подвижнической потенции. На детей, и на Владимира тоже, должны были, не могли не подействовать, во-первых, суровое преклонение перед делом, упорно, упрямо продолжаемым, несмотря на мизерность результатов, продолжаемым с уверенностью, что другие подхватят и в будущем результаты скажутся непременно; а во-вторых, то, что осталось глубоко в душе отца, что выплескивалось в семейном, домашнем обиходе, микроклимат, говоря сегодняшним языком, — в этом климате расцветали мысли и побуждения, малотипичные для тогдашнего провинциального городка, для тогдашнего средне-поставленного чиновника, тем более — чиновника от педагогики.

Серьезность, искренность — вот гипотеза ответа, которую предлагает Ю. Богатырев. Умеющий, если надо, прекрасно играть пошляков и проходимцев, актер наибольший успех снискал на стезе благородных характеров, людей единой мысли или единой страсти. Он бывал наивен, трогателен, беспомощен и только одним не бывал никогда — способным на компромисс, на половинчатость души. Его Илья Николаевич тоже целен, значителен, душевно взыскателен. Но время, всемогущее и тяжелое время, обрекает его на зажатость, неразвитость некоторых отделов его души, на трезвое понукание самого себя по одежке протягивать ножки...

Фигура драматическая, привлекательная и очень живая.

КОНФЛИКТ

Жанр биографии может быть сам себе сюжетом. В тот момент, когда биография беллетризуется, хотя бы по средствам преподнесения фактического материала, в ней неизбежно просыпается драматическая энергия (если не проснется — драматизация невозможна). Тогда герои, эти реальные персонажи, ставшие персонажами повествования, собираются в группы «за» и «против», в определенные вариантные случаи некоей авторской мысли, придающей всему кардинальное единство.

В «Симбирской трилогии» поступки людей 60—70-х годов прошлого века предстают вереницей выборов. Самостоятельно или с чужой подсказки, усилием разума, подчиняясь нравственному императиву или в опоре на общераспространенный поведенческий стандарт, человек всегда делает свой выбор — сказать «да» или «нет», воспользоваться или нет предоставившейся как будто благоприятной возможностью, добиваться чего-то, несмотря на противодействие обстоятельств, или разумно отступить, направить свое усилие на другое?.. Для историка вдобавок эта картина — материал на тему об историческом чутье, политической или просто человеческой прозорливости, о небезызвестной «иронии истории», звучащей иногда вполне трагически, с космическим, так сказать, сарказмом...

«Как всегда отлично, но о каких это угнетенных классах вы пишете? И при чем тут угнетенные классы?»

Так говорил, отдавая тетрадку по литературе ученику восьмого класса, директор Симбирской гимназии Федор Михайлович Керенский. Три десятилетия спустя созревший гнев этих самых угнетенных классов освободит страну от царизма, а еще полгода спустя другой Керенский, сын Федора Михайловича, недолгий руководитель Временного правительства, будет прятаться, убегая от красногвардейцев, вооруженной силы тех же угнетенных классов. Поистине история может позволить себе такие совпадения, на которые не отважился бы даже очень смелый романист-приключенец.

Конфликт ленты Е. Яковлева и В. Лисаковича лежит здесь, в этой области. Им важен не только ход событий — их занимает его обеспеченность совокупностью обстоятельств. Ассоциативные отсылки к более поздней поре, чтобы вывести более верное суждение о происшедшем, для них — норма, обычный прием. Ибо нашим современникам должно от-

Оба, как Илья Николаевич, так и Мария Александровна, остаются в нашем восприятии красочно очерченными, но недовершенными силуэтами. Каждый из них по-своему человек-вопрос, человек-загадка, человек-проблема. Актеры, находящие взаимопонимание в хрупких, как бы акварельных красках, не претендуют на то, чтобы раз и навсегда решить, что же на самом деле «было».

крыться то, что было туманным для живших сто лет назад.

Драма Чернышевского, твердо убежденного, что революционное брожение середины 60-х выхлестнется в открытый бунт. Драма первомартовцев, не пожалевших молодых жизней — на пути, как мы теперь понимаем, неверном. Тупое чванство царствующего монарха, убежденного, что морально и нравственно лишь то, что официозно, то, что с лакейской угодливостью славит триаду «православие, самодержавие, народность». И печальная слепота обывателя, шарахающегося от «государственного преступника», от вчера еще добропорядочного семейства, сегодня зачумленного неблагонадежностью. Поношение тех, кому будущие поколения поставят памятники как лучшим, доблестнейшим людям своего времени. Как действительно не вспомнить о парадоксальной близости на территории Петропавловской крепости гробниц августейших особ, благополучно забытых ныне, и казематов с решетками — для тех, чьи имена запишут в школьные учебники...

Так тема хода истории и логики ее оборачивается темой исторической прозорливости — не гадания, не жгучих желаний, наивно принимаемых за неизбежность, а, так сказать, «прочувствованного знания», если использовать выражение Василия Жуковского.

Тема эта, естественно опирающаяся в «Трилогии» на факты из жизни Ленина-юноши, многообещающего молодого человека большого ума и прекрасных дарований, должна расшириться и окрепнуть в следующих звеньях биографического цикла, в повествовании о Казанском университете, о петербургском «Союзе борьбы», чтобы затем разрастись в тему исторического «авторства», того самого, что в поэме Пастернака расшифровано как «право дерзать от первого лица». За этим правом — боль столетий, кровь миллионов, перечеркнутость чаяний и горькая неосуществленность надежд...

В позднейшем высказывании Ленин оставит для раба три пути на выбор:

«Раб, сознающий свое рабское положение и борющийся против него, есть революционер. Раб, не сознающий своего рабства и прозябающий в молчаливой, бессознательной и бессловесной рабской жизни, есть просто раб. Раб, у которого слюнки текут, когда он самодовольно описывает прелести рабской жизни и восторгается добрым и хорошим господином, есть холоп, хам».

Таким образом, из рабской ситуации, навязанной тебе обществом, гнусными порядками, условиями воспитания, — есть только один выход — в Революцию.

Фильм, начавшийся красочной деталью — в ночь накануне рождения сына Владимира инспектор народных училищ Ульянов правил верстку своей статьи, где высказывался за постепенное выведение из употребления такой «физической меры», как «становление школьников на колени», — завершается воспеванием Революции как антирабства.

Что и говорить, трудная, чрезвычайно трудная профессиональная задача выпала Николаю Губенко. Безнадежно наивно было бы убеждение, что раз, мол, не требуется грима, стилизации и мимики и жестов, имитации характерного произношения, то, дескать, ответственность не столь велика, как у корифеев-предшественников — Бориса Щукина и Максима Штрауха. Разве не бывало, что на сцене или экране менее одаренные или менее удачливые исполнители прятались за набор этих внешних примет как за непробиваемую броню — попробуй выискать за ней новое слово, художественное или историческое откровение! В стилистике, которую предложил своему коллективу В. Лисакович, этот путь был закрыт. Надо было окрылиться, озариться ленинской мыслью, ленинским словом, ленинским побуждением, оставаясь самим собой.

Одному из рецензентов вспомнились в этой роли не только прежние актерские работы Н. Губенко, но и «вершинная его режиссерская работа — жесткая и пронзительная, человеколюбивая правда «Подранков»...»

В уверенной, выношенной, но как бы импровизационной, спонтанной манере Н. Губенко находчиво и заразительно передается многогранность, многосторонность богатейше одаренной натуры, еще — по молодости лет — неустановившейся. То вспыхнет честолюбивая снисходительность в перечне бесконечных гимназических пятерок, то распахнется изумление — как, сечь ребенка для внушения ему религиозных идеалов? То разразится самозабвенная патетика в монологе против древнего римлянина Катилины, то проступит твердый счет и повышенный спрос с себя (о первом, «никуда не годном» чтении романа Чернышевского)... Основной для фильма принцип хронологических смещений и отдаленных, броских ассоциаций становится основным и для актера: он на протяжении одной фразы, даже одного слова, на полужесте способен от раздумчивой интонации пятидесятилетнего человека, вспоминающего о днях детства, преобразиться в самого этого отрока и тут же с добродушной улыбкой, прибавившейся к прежнему раздумью, вернуться назад, к садовой скамье в Горках.

Мне все же показалось, что краски кряжистости, земной силы, лукавой находчивости легче даются талантливому артисту, нежели ощущение духовного взлета, интеллектуальной мощи, святой, фанатичной «завербованности» единой мыслью.

Но говоря об этом и о других удачах, полуудачах, безусловных находках и находках, требующих корректировки, уточнения, приемах, категорически оправдавшихся, и таких, над которыми бы еще поломать голову, — говоря обо всем этом, надо иметь в виду, что перед нами самое начало громадной работы — благородной по задаче, титанической по масштабу, глубоко оригинальной по примененным средствам.

Начало обнадеживает.

Будем ждать продолжения...

Л. Золотаревский

Сверяясь с жизнью

К нелегкой, но благородной теме — интернационалистской помощи советских медиков афганскому народу в сложный период его истории —

«ЖАРКОЕ ЛЕТО В КАБУЛЕ»
Сценарий В. Трунина, при участии А. Хабиба. Постановка А. Хамраева. Оператор Ю. Клименко. Художник Ш. Абдусаламов. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры Л. Тереховская, М. Бронштейн, А. Сифати. «Мосфильм» (СССР) — «Афганфильм» (ДРА), 1983.

обратились авторы фильма «Жаркое лето в Кабуле», и уже в этом мне видится их несомненная заслуга. Она тем более значительна, что создатели картины добровольно оказались в ситуации, сложной во многих отношениях, да к тому же и небезопасной, учитывая продолжающиеся диверсионно-террористические действия контрреволюции.

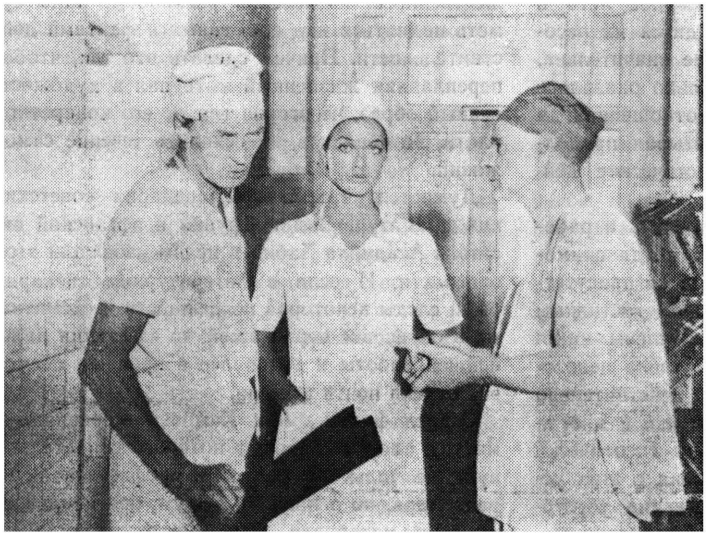
Автору этих заметок довелось жить и работать в Афганистане в то время, когда снималось «Жаркое лето...», и порой даже присутствовать на съемках. В коридорах гостиницы «Кабул» ежедневно встречались члены киногруппы. Здесь же камера запечатлела некоторые эпизоды картины. Это было действительно «жаркое лето», и, честно говоря, как и многие коллеги-журналисты, я несколько скептически относился к перспективам создания в этих условиях полноценной ленты. Сомнения усугублялись тем, что возможности «Афганфильма», с которым сотрудничали наши кинематографисты, были весьма ограниченными.

Но минули месяцы, и вот «Жаркое лето в Кабуле» — на экране. С чувством некоторого предубеждения всматриваюсь я в первые планы картины. Ловлю себя на мысли, что пришел в просмотровый зал с критериями профессионального документалиста. Но вскоре понимаю, что критерии эти нельзя считать неприемлемыми, потому что именно документализм определяет характер ленты, события которой проходят перед моими глазами. Сначала я придирчиво замечаю отдельные шероховатости в актерской игре (не хватает естественности!), потом забываю о них...

Кинодраматург Вадим Трунин изучал материал, на основе которого позднее был написан сценарий, не по газетным заметкам и телевизионным сюжетам, а на месте, в реальных жизненных и исторических обстоятельствах. Автору не надо было придумывать драматические коллизии, мобилизовать свое воображение, чтобы поставить героев будущей картины в условия, позволяющие им проявить свои высокие морально-политические качества. Сама жизнь, которую наблюдал, находясь в Афганистане, В. Трунин, предлагала на выбор бесчисленное множество подобных ситуаций. Но для художественного осмысления реальности надо суметь подняться над событиями и фактами действительности. Причем сделать это так, чтобы, переплавляя жизненный материал в художественный образ, не оторваться от его конкретной плоти, не обеднить, не оскопить течение самой жизни.

Думается, что авторы сценария советский кинодраматург Вадим Трунин и афганский писатель Асадулла Хабиб в целом избежали этой опасности. И если в литературном сценарии были следы некоторой поспешности и схематизма в обрисовке персонажей, то на стадии дальнейшей работы и тем более в процессе съемок эти огрехи почти исчезли.

Ставил фильм Али Хамраев — признанный мастер, творческий опыт которого свидетельствует не только о высоком профессионализме режиссера, но о наличии своего, оригинального видения материала. Крепкая рука постановщика чувствуется на протяжении всей картины, хотя правильнее было бы сказать, что она почти незаметна — столь правдиво и естественно выглядит созданная А. Хамраевым экранная жизнь. Отсюда — ощущение полной правдоподобности происходящего, сопричастности событиям, о которых рассказывает фильм. В создании той атмосферы подлинности, что царит на экране, немалая заслуга и оператора Ю. Клименко. Кажется, что в картине нет ни одного плана, снятого в павильоне, — настолько естественно выглядит каждая «площадка», на которой разворачивается действие. Если такое впечатление сложилось у меня, человека, знающего Афганистан, его столицу, конкретные улицы, площади, здания, то тем более достоверна камера Ю. Клименко для широкого зрителя, здесь, в кинотеатре, знакомящегося со страной. При этом неверно объяснять эффект, достигнутый оператором, исключительно за счет якобы документального отображения натуры. Нет, Клименко остается и в этой работе оператором-художником, мастером игрового кино, полноправным соавтором сценаристов и режиссера, решающих непростую задачу — создания на остросовременном, жгучем материале публицистического по сути и отчасти документального по форме фильма.



«Жаркое лето в Кабуле». Мельников — Н. Олялин, Сухейль — М. Алимова, Федоров — О. Жаков

В двух словах о сюжетной канве картины. Известный советский хирург профессор Федоров (О. Жаков) приезжает в Афганистан. С первых часов своего пребывания на афганской земле он оказывается вовлеченным в водоворот событий, связанных с необъявленной войной, которую ведут против афганского народа наемники империализма и региональной реакции. Он оперирует раненых, пострадавших от рук бандитов, устанавливает деловые и дружеские отношения со своими афганскими коллегами, с советскими врачами, работающими в ДРА. Желая ближе ознакомиться с работой молодых советских врачей в районе крупного города Кандагара, отправляется туда на военно-санитарном вертолете, который попадает под обстрел бандитов и совершает вынужденную посадку. Садится вертолет в районе, где идет неравный бой между афганскими солдатами и пришедшими из Пакистана наемниками. Афганцы и советские врачи оказались здесь, сопровождая конвой с ранеными бойцами Народной армии. Ситуация критическая. Но, отвечая на переданный по радио призыв о помощи, на месте события появляются советские десантники и обращают бандитов в бегство. Попав, наконец, в кишлак — к цели своего путешествия, Федоров и его переводчица становятся свидетелями трагедии: новая больница разрушена, молодые советские врачи убиты. Фильм, однако, заканчивается на мажорной ноте — афганцы танцуют танец победы «Атан».

Такое сжатое изложение фабулы понадобилось мне лишь для того, чтобы были понятны дальнейшие размышления, а эпизоды, о которых идет речь, воспринимались в общем сюжетном контексте.

Итак, профессор Федоров с женой едет в машине на аэродром. На лице жены прочитывается понятное беспокойство — она провожает мужа в не совсем обычную командировку. Потом — элегантный модерн «Шереметьева», и самолет с Федоровым на борту улетает в Кабул. Идут титры. Все вполне традиционно, более того — даже несколько банально. Сколько современных фильмов начинается планами авиалайнера, взмывающего в небо!

Не будем, тем не менее, спешить с выводами. Эпизод, предшествующий титрам, — не формальный пролог. Вечерний город, щеголеватый «Шереметьево» — это о б р а з спокойной, привычной, удобной жизни, ставшей для нас повседневностью. Образ, контрастный той жизни, что скоро ожидает героя.

Самолет опускается на полосу кабульского аэропорта, и еще до того, как он затормозит около здания аэровокзала, мы увидим взмывающий в небо стремительный перехватчик. Профессор Федоров оказывается в мире, где жизнь идет по другим законам — законам военного времени. Об этом с самого начала повествования заявляют авторы фильма, они акцентируют этот момент, хотя последующие эпизоды имеют вполне мирный характер, ничем не предвещающий драматических событий, что развернутся позднее.

Проезд Федорова по Кабулу для сюжета как будто и не очень нужен — нечто вроде туристической прогулки. Хирург Мельников (Н. Олялин) показывает профессору новый микрорайон, называет площади и улицы столицы. Федоров всматривается в красочный облик незнакомой жизни, привлекающий своей экзотичностью. Но эпизод не только дает зрителю возможность окунуться в атмосферу города, страны, ставшей одной из «горячих точек» на нашей беспокойной планете. Это своего рода заявка на документальность рассказа. Зрителю представлена живая, «неотредактированная» натура, куда вписаны герои фильма, в этом хроникальном контексте воспринимаемые как реальные лица.

Как уже говорилось, атмосферу подлинности в фильме гарантируют добротный драматургический материал, вдумчивая режиссура, актерский профессионализм. Отдельные сбои происходят именно тогда, когда нарушается жизненная правда: нет-нет да и проскальзывают плакатность, схематичность, а иногда и прямолинейность. Но об этом — позже.

Итак, документальность игрового фильма, правда жизни, которая становится художественной правдой, — вот то главное, о чем — я убежден — прежде всего следует говорить, размышляя о картине «Жаркое лето в Кабуле». С этих позиций и посмотрим на нее.

Авторы ленты стремились использовать все известные средства для максимального слияния элементов художественного вымысла с реальной действительностью. Именно в этом видится их творческий принцип в подходе к материалу. Тот единственно возможный, на мой взгляд, принцип, следовать которому можно было, создавая произведение о событиях еще не минувших, драматичных и сложных. История, подобно горным хребтам, рождается из великих катаклизмов, и афганские события — это бурный вулканический процесс, который происходит на наших глазах.

Авторы фильма в полной мере использовали и реальный исторический фон, и многообразную, своеобычную натуру. Снимались эпизоды не только на кабульских улицах и в кишлаках — основное действие разворачивается в Центральном военном госпитале, в настоящем, реальном госпитале, в который привозили не загримированных участников массовки, а настоящих раненых. Этим, наверное, в первую очередь объясняется удивительная достоверность эпизодов — я опираюсь на собственные впечатления от неоднократных посещений этого кабульского госпиталя.

Хочется отметить детали, выявляющие особенности той жизненной реальности, в которую окунулся профессор Федоров.

В открытом дверном проеме гостиничного номера появляется безмолвная подозрительная фигура. Человек что-то произносит на языке дари, но Федоров его, естественно, не понимает. Возникает образ некой опасности. Вскоре обстановка разряжается (но не до конца), когда переводчица объясняет профессору, что служащий гостиницы обратил внимание постояльца на необходимость закрывать дверь — мало ли что... В результате служащий получает «бакшиш» — мелкие чаевые: услуга оказана, и это заслуживает вознаграждения — дело для афганской действительности обычное.

Есть в картине эпизоды — их немало, — где реальное и вымышленное переплетаются, заставляя срабатывать законы художественной правды.

В поликлинику, где ведет прием Федоров, приходит старик, просит оказать помощь сыну. Привезти его сюда невозможно — он умирает. Федоров, сопровождаемый переводчицей, не раздумывая, соглашается поехать в старый город. Они садятся в частный микроавтобус, приезжают в страшную своей бедностью глиняную обитель, и герой оказывает первую по-

мощь человеку, которому грозит гангрена ноги. В этот момент появляются трое, и онемевшая от страха переводчица жестом указывает Федорову на пришельцев. Старик отваживает бандитов, и они уходят.

Поездка в старый город в современных условиях, увы, нереальна! Отказ душманов от расправы над советским врачом под влиянием темпераментной тирады старика тоже малоправдоподобен. Но, с точки зрения правды художественной, эпизод сделан великолепно. В нем психологически мотивированы действия всех его участников. Решение Федорова ехать к больному, игнорируя опасность, — в характере этого человека, участника минувшей войны с фашизмом, врача, свято соблюдающего клятву Гиппократа. И — великий закон Востока: признание авторитета старшего по возрасту, уважение законов гостеприимства.

Но вот профессор Федоров в номере гостиницы смотрит программу новостей местного телевидения. За кадром звучит перевод текста, сопровождающего телевизионную картинку:

«Во многих провинциях прекращают борьбу крупные банды врагов революции. Отряды защитников революции помогают народной армии окружить бандитов и принудить их к сдаче. Смотрите и запомните — вот оно, лицо мракобесия и жестокости (в это время показываются лица пленных бандитов. — *Л. З.*), лицо ненависти и презрения к трудовому народу, который хочет жить и работать в мире!»

Неправда ли, несколько декларативно звучит этот текст? Справедливости ради следует сказать, что декларативность — вообще в стиле публичного общения афганцев, в особенности в нынешние революционные времена, когда лозунги и призывы являются неотъемлемой частью общественной жизни. Но афганцы вряд ли могли бы апеллировать к зрителям в таком духе: ведь лица пленных — обычные, нормальные лица нормальных людей, с точки зрения национального восприятия, они вовсе не говорят о «мракобесии и жестокости», о «ненависти и презрении к трудовому народу».

Мелочь, конечно, но мелочь, которая режет слух, если ты поверил в то, что вымышленный сюжет имеет документальную проекцию, дотошно сверяется с реальностью. Несколько ранее такая же мелочь мелькнет на фоне в целом очень правдивого повествования. Мельников рассказывает Федорову:

«Бандиты нападают на кишлаки, транспортные колонны, нападают подло, из-за угла. Отсюда и характер ранений — в основном в спину».

Это верно, что бандиты нападают подло, из-за угла, но при этом используют они автоматы и гранатометы, артиллерийские орудия и пулеметы — весь арсенал современного оружия, которым снабжают их американские, английские, египетские и прочие покровители. «Отсюда и характер ранений — в основном в спину» — фраза звучит так, как будто речь идет о средневековых разбойниках, орудующих примитивными кинжалами. Нет, совсем иные ранения лечат сегодня афганские и советские врачи, исполняющие свой нелегкий долг в условиях необъявленной войны...

Заметное место в картине занимает образ Сухейль — молодой женщины-хирурга, «хозяйки операционной», где приходится работать профессору Федорову. Ее играет Матлюба Алимова, которую природа щедро одарила и женским, и актерским обаянием. Умная, сдержанная, мужественная Сухейль сразу завоевывает симпатии зрителя. Образ, созданный М. Алимовой, многомерен и именно поэтому особенно привлекателен. И не вина актрисы, если в отдельных эпизодах слова ее героини звучат не очень убедительно.

Сухейль рассказывает советскому профессору про студентов-медиков:

«Они сегодня идут наверх, на окраину города, в район старых трущоб. Санитарные условия там ужасные. Ребята помогают больным старикам, приносят им лекарства, а то и просто воду. Воды там нет, а донести ее наверх по этим улочкам не у каждого хватит сил. Правда, в тех районах не любят чужаков. Им уже не раз угрожали, но они все равно продолжают свое дело...»

Здесь следует несколько мелких «но». Районы старых трущоб не на о к р а и н е города, а повсюду — из них состоит бóльшая часть

Кабула. Что же касается лекарств («приносят им лекарства»), то это сомнительно, ибо лекарства в Афганистане очень дороги, их повсеместно не хватает (даже в столичных больницах не всегда есть самые обычные медикаменты), и подавляющее большинство афганцев — в особенности те, о которых говорит Сухейль, — лечатся у муллы.

Я вспоминаю весьма показательный в этом плане эпизод: работавший с нашей группой шофер «Афганфильма» — все понимающий, верный революции человек, прекрасный профессионал, — однажды приехал позже обусловленного времени и, извиняясь, сказал, что его младший сын сломал руку. Я предложил ему немедленно привезти сына с тем, чтобы мы показали его советскому врачу. Манон (так звали водителя) вежливо отказался, сказав, что уже был с ним у муллы и тот сделал все необходимое. Дополнительные попытки убедить Манона показать ребенка хорошему врачу ни к чему не привели — традиция оказалась сильней. Так что «приносят им лекарства» — маленькая, но неправда. При этом я вовсе не исключаю, что кто-то на свой страх и риск пытается лечить жителей трущоб современными медицинскими средствами и методами.

Теперь относительно воды. Слова Сухейль опять-таки противоречат традиции: воду наверх носят в о д о н о с ы, а не каждый житель сам по себе. Водонос — одна из старейших клановых профессий хазарейцев — представителей третьей по численности национальности в Афганистане. У них есть необходимые для переноса воды бурдюки, специальные кожаные наспинники, места заправки водой и т. п. Как бы беден ни был живущий «наверху» человек, он пользуется услугами водоносов.

И последнее: «в тех районах не любят чужаков». Но афганские студенты — не «чужаки», и «чужаками» они могут стать лишь в том случае, если будут заниматься как раз тем, чем, по словам Сухейль, они занимаются. Правда же состоит в том, что прогрессивно настроенные, преданные революции студенты участвуют в поддержании порядка и спокойствия в городе, вооружаясь в таких случаях не аспирином, а автоматами.

Перечисленные «но» можно отнести, разумеется, к мелким придиркам, ибо в целом, как было уже сказано, Сухейль — убедительный образ, прекрасно сыгранная роль, важный элемент драматургической структуры фильма. Обидно только, что подобные мелочи всегда

«Жаркое лето в Кабуле». Федоров — О. Жаков (справа)

(как и в этом случае) «подтачивают» дерево правды.

В фильме есть несколько эпизодических образов, которые заслуживают отдельного о них упоминания. И среди них — хирургическая сестра Мариам. Тихая, скромная, по-мусульмански застенчивая девушка, она — образец самоотверженности и преданности делу. Став свидетельницей акта саботажа, она, не задумываясь о последствиях, помогает разоблачить предателя, подписывая себе тем самым смертный приговор: при выходе из госпиталя ее убивают сообщники разоблаченного негодяя. Такая драматургическая схема может, на первый взгляд, показаться чистой декларацией, но, увы, это не так. «Увы» — потому что эпизод базируется на суровой реальности.

Я на всю жизнь запомнил холодный, неуютный день 8 марта 1982 года, когда в Кабуле торжественно отмечался Международный женский день. Люди собирались в столичном театре «Кабул нэндари». И первое, что они видели, войдя в фойе, был огромный стенд со снимками женщин, погибших от рук бандитов. С фотографий смотрели активистки женских организаций — учительницы, врачи и медицинские сестры. Сколько их, молодых, бесстрашных и преданных, погибло потому, что, работая на своих скромных постах, они защищали как могли раскрепостившую их революцию!

Заметное место в киноповествовании занимают образы душманов — врагов. Один — шестнадцатилетний неграмотный юноша, другой — зрелый человек. Вместе со «своими» в военный госпиталь привозят и душманов, которые раненными сдались или были захвачены во время боя. Народное государство показывает образец гуманности — в тяжелейших условиях нехватки больничных коек, медикаментов, специалистов-врачей раненым врагам оказывается необходимая медицинская помощь. Отразив это на экране, авторы фильма убедительно продемонстрировали характер народной демократической власти в республике.

По ходу действия раненый юноша, которого спасает профессор Федоров, осознает, что был обманом втянут в неправое дело, проникается чувством благодарности к спасшим его людям, и зритель понимает, что, покинув госпиталь, он пойдет уже по правильному пути. Второй душман — убежденный враг. Он не произносит никаких политических лозунгов, но классовая, политическая его позиция совершенно ясна: он упорно отказывается от медицинской помощи, игнорирует указания врачей и с вызывающей откровенностью заявляет: «Если бы встретил этого советского врача в горах, убил бы его»!

Может показаться прямолинейной такая обрисовка образов. Но расслоение отрядов контрреволюции, распад банд по мере того, как обманом втянутые в них люди осознают, за кем правда, — действительный процесс, внушающий оптимизм, существенный фактор афганской жизни наших дней. При этом речь идет о людях, как правило, необразованных, не искушенных в тонкостях политической игры, людях, естественных в своих мыслях и проявлениях, на редкость цельных. Однозначность их характеров — не свидетельство примитивности, а лишь отражение социальных и исторических условий, в которых они формируются. Обманутый человек, вчера еще направлявший свое оружие против преданных революции граждан, сегодня, осознав обман, без остатка отдаст себя делу борьбы с контрреволюцией. И наоборот, бывший помещик, королевский чиновник, ростовщик, богатый купец будет с достойным лучшего применения упорством воевать против республики. Правда, в последнем случае все чаще встречаются исключения — попав в руки властей, такие душманы нередко начинают унижаться, молить сохранить им жизнь, клянутся верно служить революции и так далее. Но есть и иные — упорно стоящие на своем, — как в фильме.

Продолжаю вспоминать детали различных эпизодов и черты отдельных характеров, созданных авторами фильма, и начинаю думать, что критик, придирающийся к мелочам, обрекает себя на незавидную роль литературного брюзги. И все же не могу удержаться... Хочется упомянуть и такие мелочи, которые радуют, потому что подчеркивают достоверность повествования, правдивость экранных образов, повышают кредит доверия зрителя.

...Мельников едет на работу вместе с другими товарищами в микроавтобусе. Рейс вполне обычный. Вокруг — мирная, яркая, шумная кабульская торговая жизнь. Но на коленях врача... автомат. Оружие выглядит настолько привычно, что, кажется, является частью одежды Мельникова. Как кинжал на украшенном бляхами бутафорском черкесском пояске. «Мелочь», деталь оборачивается точной характеристикой сложной и тревожной обстановки, в которой живут и работают наши соотечественники, оказывающие бескорыстную помощь афганскому народу в трудные для него времена.

Но автомат на коленях Мельникова — не просто правдивая деталь, это еще и то «ружье», которому предстоит выстрелить в последнем акте.

И вот тут-то настало время поговорить о заключительной части фильма — о полете в Кандагар профессора Федорова, бое с душманами и, наконец, о финале картины, где ружья действительно стреляют.

В Кабуле профессор Федоров (О. Жаков исполнил эту роль со свойственными ему органичностью и теплотой) знакомится с молодыми супругами — советскими врачами, по зову сердца приехавшими в Афганистан. Мы узнаем, что больницу, в которой они работали в одном из кишлаков, сожгли бандиты. Теперь построена новая, и Бахрам с Фаридой (так зовут молодых врачей) намерены вернуться в кишлак, чтобы продолжить работу.

— А ее опять не сожгут? — спрашивает Сухейль.

— Не сожгут, — отвечает Фарида, — ее строили все рабочие и солдаты. Представьте, дети кирпичи на стройку подносили, и женщины, и старики тоже.

Эпизод решен в романтическом ключе: Бахрам, читающий знаменитые стихи, и оба они, муж и жена, так чисты в своих помыслах, так прекрасны! Эмоционально сцена захватывает. И одновременно вызывает чувство протеста — против услышанного. Начнем с того, что в нынешней ситуации советские врачи в кишлаках не работают: армия подчас не в состоянии обеспечить безопасность специалистов в каждом кишлаке. Но предположим, что в интересах художественной правды это обстоятельство можно опустить. Авторы, однако, так не поступили — они попытались как бы «сгладить», «размыть» эту неприятную подробность. Далее зритель узнает, что Федоров собирается лететь проведать молодых вра-

«Жаркое лето в Кабуле»

чей не в «энский» кишлак, а во второй по величине город Афганистана — Кандагар, где работают советские специалисты.

Аргументация Фариды в ответ на закономерный вопрос Сухейль — не сожгут ли вновь больницу бандиты? — звучит наивно: не сожгут, потому что «ее строили все рабочие и солдаты». Умиление же по поводу того, что дети подносили на стройку кирпичи, свидетельствует о полном незнании Фаридой афганской действительности. Дети в Афганистане работают всегда и везде, в том числе и на государственных строительных площадках. Одно из худших зол, оставшихся от прошлого, — это детский труд, который, увы, никого не удивляет в этой измученной стране. В то же время утверждение, что женщины принимали участие в строительстве больницы, вновь обнаруживает незнание Фаридой местных реалий: участие женщин в строительстве общественного здания в кишлаке практически исключено. А так как Фарида, согласно предлагаемым обстоятельствам, уже жила и работала в Афганистане, ее реплики звучат весьма и весьма странно. Романтическая трактовка эпизодического образа Фариды не снимает его противоречивости. Можно идеализировать действительность, но нельзя ее не знать, если ты жил и работал в стране, да еще врачом!

...Профессор Федоров в конце концов попадает в кишлак, где в новой больнице работали Фарида и Бахрам. Бандиты все же сожгли больницу (несмотря на то, что ее строили «все рабочие и солдаты») и убили молодых советских врачей. К сожалению, такое может случиться и случается не только в удаленной от городов сельской местности. С позиций и жизненной, и художественной правды гибель молодых советских врачей предстает реальным, хотя и трагическим финалом сентиментально-иллюстративной истории Бахрама и Фариды.

Несколько слов об истории полета профессора и его переводчицы Гульчи (Г. Ташбаева) в Кандагар. Слетать в Кандагар из Кабула — дело вполне реальное: такие рейсы регулярно выполняются самолетами афганской авиакомпании «Бахтар». Летают по этому маршруту, естественно, и военно-транспортные самолеты. Но Федоров почему-то отправляется на вертолете. Хотя самолет летит до Кандагара один час, а вертолетом приходится ковылять часа четыре, а то и больше. К тому же это небезопасно: в вертолет легко попасть из стрелкового оружия и сбить. Как оно и случилось в картине. Стало быть, вертолет понадобился авторам именно для того, чтобы его сбили и чтобы пожилой профессор мог «тряхнуть стариной» — оказаться в бою.

Отнесемся к этому драматургическому ходу, как к условности, и проследим за тем, как разворачивались события далее. Итак, вертолет с Федоровым и его переводчицей на борту совершает вынужденную посадку в районе, где идет бой между сопровождавшими раненых врачами, бойцами афганской армии и численно превосходящим отрядом басмачей. Профессор, афганский хирург Азиз (также летевший в вертолете) и летчики готовятся вступить в бой, трагический исход которого для зрителя очевиден. И тут появляются советские солдаты и следует счастливая развязка. Помощь советских воинов вполне правдоподобна и правомерна. Вот тут и поставить бы точку — тогда «хэппи энд» был бы оправданным. Однако авторам изменило чувство жизненной правды, и они продолжили эпизод за счет сцены непостижимо странной: при виде советских солдат басмачи стали удаляться прочь. Не прозвучало более ни единого выстрела, никто не попытался остановить и пленить убийц, покушавшихся на жизнь раненых и врачей.

Вспомним, что с самого начала картины авторы как бы провозгласили: в основе фильма — документальность изображения. И старались, пусть не всегда последовательно, быть верными этому принципу. Более того, можно утверждать, что из «Жаркого лета в Кабуле» зритель извлечет более полную и глубокую жизненную и историческую правду о событиях в Афганистане, чем из иных документальных лент. Тем более досадно, когда временами эта правда уступает место декларативности. Причем большинство огрехов обнаруживается в диалогах, в изображении их куда меньше.

Думается мне, что и финал картины — тоже следствие некой придуманной кем-то «обяза-

тельности». Танец победы «Атан» мало вяжется со всем предшествующим повествованием. Этот «оптимистический» конец выглядит нарочито пристегнутым к фильму. Подлинный оптимизм участники и многочисленные сторонники Апрельской революции в других странах черпают в преданности передовых представителей афганского общества революционным идеалам, в стойкости и мужестве рядовых афганцев, в верности политике Народно-демократической партии, бескорыстной помощи Советского Союза, других социалистических государств афганскому народу в годину испытаний.

Драматические события, воссозданные в «Жарком лете в Кабуле», не нуждаются в искусственном «утеплении» с помощью «оптимистических сцен».

Впрочем, такие сцены не могут подорвать доверие зрителя к картине, дух которой определяет суровая и мужественная правда.

М. Власов

Испытание прощанием

Уже в пору первых публикаций, в середине 70-х годов, повесть В. Распутина «Прощание с Матёрой», по мотивам которой создан фильм «Прощание», была воспринята как незаурядное, обладающее высокими художественными достоинствами явление современной литературы. Весьма скромное по своим «топографическим» масштабам повествование о чувствах и думах жителей старинной сибирской деревни Матёры, раскинувшейся на того же названия острове посреди Ангары, вынужденных покинуть эту благословенную, обжитую трудами многих поколений землю, ибо суждено ей уйти под воду в связи с пуском новой ГЭС, властно вело читателя от живого, горячего сопереживания судьбе Матёры и ее обитателей к осмыслению отнюдь не «местных», не локальных, а общезначимых проблем нашей сегодняшней жизни и нашего будущего.

Всеобщее признание высоких художественных достоинств повести сопровождалось и критической констатацией ее действительных или мнимых противоречий и несовершенств. Некоторые критики отметили чрезмерный, на их взгляд, трагический колорит повести, упрекая писателя в недостаточной диалектичности восприятия и оценки научно-технического прогресса. Утверждалось даже, что позиция автора в этом смысле едва ли не тождественна позиции главной героини повести — восьмидесятилетней крестьянки Дарьи, с ее едва ли не апокалиптическим ожиданием предстоящего затопления Матёры. Упрекали писателя и в явно пристрастном изображении горожан, приехавших помочь матёринцам с уборкой урожая, как пьяной, разудало-агрессивной «орды»... Определенный резон в этой критике, несомненно, был. Хотя для того, чтобы увидеть в действительно очень нравственно близком писателю образе Дарьи прямое alter ego автора, повесть все же оснований не давала. Но вот высокая степень обостренной авторской субъективности и впрямь ей свойственна. На изменения, происходящие в современной Сибири, говорил В. Распутин вскоре по завершении повести, «я смотрю глазами не постороннего человека, приехавшего покорять и, так сказать, преобразовывать этот суровый и дивный край, а глазами коренного сибиряка, в этом краю живущего и любящего его истинной любовью, думающего о нем не только как о гигантской строительной площадке, но и как о родине, о земле, на которой жили его предки и станут жить его дети и внуки»[1]. Такой влюбленно пристрастный — не извне, а именно изнутри — взгляд на предмет изобра-

---

«ПРОЩАНИЕ»
(по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой»)
Сценарий Л. Шепитько, Р. Тюрина, Г. Климова. Постановка Э. Климова. Операторы А. Родионов, Ю. Схиртладзе, при участии С. Тараскина. Композиторы В. Артемов, А. Шнитке. Звукооператор Б. Венгеровский. «Мосфильм», 1982.

[1] **«Вопросы литературы», 1976, № 9, с. 150.**

жения сообщает распутинскому повествованию осязаемую жизненную конкретность и высочайшую эмоциональную заразительность. В то же время взгляд этот неизбежно в чем-то деформирует изображение, смещает его истинные пропорции. Тут, как говорится, ни убавить, ни прибавить. Однако главное-то ведь в том, что, завороженные и потрясенные взволнованным авторским повествованием, порой не соглашаясь с ним и его героями, мы в конечном счете разделяем с писателем выстраданное и страстно им отстаиваемое убеждение в необходимости бережного, сыновнего отношения и к природе, и к социально-нравственным, духовным ценностям прошлого, без чего, как о том не раз свидетельствовала история, любое совершенствование материальных основ жизни, любое научно-техническое развитие утрачивают свое гуманное, а значит, и вообще какое бы то ни было позитивное начало.

Первопроходцем в художественном освоении этого круга проблем был А. Довженко. Уже в 50-е годы он чутко ощутил острый драматизм и общественную значительность многих тем, которые сегодня предельно актуализированы ходом общественного развития и все чаще становятся предметом пристального и философски углубленного художественного постижения, прежде всего в произведениях современной прозы — будь то книги С. Залыгина или В. Астафьева, Ч. Айтматова или В. Распутина. Кстати, при очевидных жанрово-стилевых различиях «Прощание с Матёрой» и довженковская «Поэма о море» поразительно близки в своих сюжетных основах, перекликаются многими мотивами и образами. Ведь «Поэма о море» — это и поэма о прощании людей с родным селом, которое станет дном нового, рукотворного моря. Что для человека означает это прощание, какие чувства пробуждает оно в его душе — в этом и для Довженко один из самых верных критериев нравственной состоятельности личности, точная мера человеческого в человеке. В «Поэме...» между Писателем (вот уж что ни на есть самое прямое alter ego автора!) и другом его детства и юности колхозником Кравчиной, ломающим свою хату перед затоплением, происходит диалог:

«— Не могу я петь и танцевать, не угнетай меня.

— Сам ты себя угнетаешь... Не будет тебе радости, пока ты будешь делать одно, а думать другое.

— А что я должен думать?.. Я вырубил сегодня утром сад возле криницы, из которой мы с тобой когда-то пили воду, пили мой батько и дед. А сейчас я разрушаю. Это же не городская квартира: взял вещички в чемоданы — до свиданья. Это жилище!..

— Думай о море, о новой Каховке!.. Ведь это же величайшая историческая необходимость... Уже столетия, как степи жаждут!.. Пустыня идет на Европу! Колодцы высохли на сотни километров!.. Только море!..

— Я не говорю, что моря не надо! Я тоже для него тружусь. Только я расстроен, понял? Ты способен уважить мое страданье? На три дня!!! Не могу же я состоять из одних молекул энтузиазма! Я человек!» [2]

«Ой, хатонько моя, голубонька, прощай! Спасибо тебе за тепло, за добро!» — причитает сестра Писателя, пожилая колхозница, навек расставаясь со старой дедовской хатой и целуя наличники ее дверей и старую печь. Писатель пытается успокоить, ободрить и сестру, и Кравчину, но и сам испытывает похожие чувства... С гневным сарказмом очерчены в «Поэме...» образы тех, кто в житейской суете утратил духовную связь с односельчанами, вытравил в себе память о прошлом. И тех ретивых, но бездушных чиновников, для кого переживания человека, навек оставляющего родную хату, всего лишь досадная, осложняющая важное дело помеха. И тех равнодушных, скучных людей, которые, не заботясь об интересах будущих жителей, составили неудачный, непродуманный план застройки нового села... Одним словом, в «Поэме...» мы находим многие мотивы и темы, волновавшие и автора «Прощания с Матёрой».

Но для Довженко создание нового моря — несомненное благо. Он приветствует «музыку моторов на широких просторах громадной стройки», ибо убежден, что музыка эта возвещает рождение новой, более совершенной и

[2] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 3. М., 1968, с. 308—309.

счастливой жизни, которая при всей своей новизне бережно и любовно сохранит и приумножит духовное и нравственное наследие предыдущих поколений... Благотворность научно-технических преобразований природы была немыслима для Довженко вне развития и совершенствования коммунистической нравственности. Поэтому столь гневно и непримиримо отношение художника к одному из персонажей «Поэмы...», молодому преуспевающему прорабу Голику — «человеку с мозгом инженера и совестью клопа». «Зачем нам новые моря, если в душе у нас не волны морские, а болотная гниль?» — с горечью размышляет в «Поэме...» Савва Зарудный, имея в виду осложняющие нашу жизнь, мешающие нашему движению вперед проявления «голиковщины».

Довженко многое увидел и предугадал.

И все же в пору создания «Поэмы...» многие тревоги и заботы, рожденные эпохой НТР, не осознавались еще столь остро, как сегодня. В. Распутину ведомы не только достижения — весомые плоды научно-технических преобразований, но и горький опыт просчетов и подчас невосполнимых потерь. И это во многом определяет эмоциональную атмосферу его повести...

Читатель статьи вправе посетовать на ее автора, — казалось бы, давно уже пора ему (автору) перейти к разговору о фильме, а он как будто бы «заклинился» на повести В. Распутина, да к тому же еще и на довженковской «Поэме о море»! Надо признать, вступление и впрямь порядочно затянулось, но, смею думать, оно окажется небесполезным для понимания фильма.

«Прощание» не претендует на скрупулезно дословное киноизложение книги, картина создана по мотивам повести — при этом не только опущены некоторые ее существенные сюжетные линии, драматургически и пластически заострены отдельные сквозные образы, но, понятно, в чем-то скорректирована, обретя новые оттенки, ее идейно-художественная концепция. Думается, и внешний облик фильма, и его внутренняя суть сложились под воздействием не одного, а двух источников творческого излучения. Бесспорно, создатели картины — и те, кто ее задумал и подготовил, но не успел осуществить из-за трагической гибели в автокатастрофе, настигшей их в самом начале работы, — режиссер Лариса Шепитько, оператор Владимир Чухнов, художник Юрий Фоменко, — и те, кто этот замысел довел до экрана, были захвачены распутинской повестью, остро сопереживали ее тревогам и боли. Но судьба Матёры, мне кажется, увидена ими и сквозь призму довженковского мироощущения, окрашена отблесками

«Прощание».
Дарья — С. Станюта

его упрямой и возвышенной веры в будущее. В основе такого восприятия повести В. Распутина и след внутреннего, духовного влияния творчества и самой личности А. Довженко на все новые поколения кинематографистов, и, разумеется, то немаловажное обстоятельство, что для Ларисы Шепитько, стоявшей у истоков экранной интерпретации «Прощания с Матёрой», он был учителем не в каком-то переносном, метафорическом, а, как известно, в самом прямом смысле. Предложенное в фильме прочтение распутинской повести представляется и закономерным, и плодотворным. Ведь самое трезвое и горькое осознание трудных противоречий современного развития не исключает, а предполагает, как настоятельную духовную потребность, вот эту довженковскую убежденность в непреложности и гуманности научно-технического развития, направляемого высокой социальной целью...

Авторы фильма выдвигают на первый план, акцентируют, укрупняют то, что видится им в книге наиболее существенным и внутренне близким, — м о т и в п р о щ а н и я, иначе говоря, тему отношения человека к полученным в наследство от предыдущих поколений родной земле, духовному и нравственному опыту. Именно эта тема (как мы видели, она близка и Довженко) высвечена так или иначе в характере каждого из персонажей картины, именно она в значительной степени формирует ее композицию и образный строй.

●

Как и в повести, в центре фильма — образ Дарьи. «Высокая и поджарая... строгое бескровное лицо с провалившимися щеками... сухие, со змеиной кожей, острые губы» — эти выразительные детали портрета Дарьи мы находим на страницах повести, с поразительной точностью они оживают и в экранном образе, воплощенном Стефанией Станютой. Одно из самых волнующих откровений, которыми дарит нас распутинская проза, — мягкая, напевная, выразительнейшая крестьянская речь — звучит в устах актрисы безыскусно, органично, свободно. Не менее впечатляет и совпадение «портрета», психологического, духовного. Всего лишь два-три раза на протяжении фильма осветит лицо Дарьи недолгая, бледная улыбка, приоткрывая ее чуткую душевную доброту, не сразу различимую за обычной суровой сдержанностью. Мы видим Дарью в самое трудное для нее время, словно бы внутренне застывшую, скованную в ожидании небывалой вселенской беды, едва ли не конца мира — ведь именно так воспринимает она неумолимо надвигающееся затопление Матёры. В строгой сосредоточенности, в отрешенной самоуглубленности Дарьи актриса освещает моменты смятения, страха, острой душевной боли. Но психологическая доминанта образа — не смятение и не страх, а несуетная, спокойная душевная твердость. Коли уж выпала ей судьба пережить неотвратимую гибель родной деревни, где прожила она свой долгий век, где покоится прах ее родителей и дедов, она примет на себя этот крест достойно и найдет силы до конца исполнить свой человеческий долг. А долг в этих обстоятельствах Дарья видит в том, чтобы поддержать растерявшихся, напуганных деревенских старух, которые, ощущая ее душевную силу, не случайно льнут к Дарье в это смутное, тревожное для них время. И в том, чтобы позаботиться о родительских могилках, не наспех, не впопыхах проститься с родной избой, да и со всей Матёрой.

...После потрясения, испытанного при виде старого матёринского кладбища, бесцеремонно разрушенного «пожогщиками», готовящими остров к затоплению, Дарья, уединившись в лесной чаще, творит старинную заговорную молитву, призывая «мать сыру землю», «батюшку царь-огонь», «красно солнышко» оборонить Матёру от «людей незнакомых, гостей небывалых»... Приникнув к кощунственно потревоженным родным могилкам, она исповедуется «тятеньке и маменьке», винясь перед ними в том, что именно на нее пала судьба «отделиться», «зачать новое кладбище» на новом, неизвестном месте, вопрошает их, для чего прожита ею жизнь: «За ради жизни самой? Или за ради детей? Или за ради чего еще?». И сама же шепчет так и непроизнесенный, но словно каким-то внутренним, духовным слухом угаданный ответ: «Правда в памяти, у кого ее нет, у того нет жизни. Иди до конца, пока ноги ходят, глаза видят. Сколь

кому написано, столь и иди...» ...Напрягаясь из последних старческих сил, но основательно, истово скребет, моет, белит Дарья свою избу, украшает свежими занавесками, полевыми цветами. Это странно видеть «пожогщикам» — ведь завтра запылает и сгорит ее дом, как сгорели уже другие матёринские избы. Со скорбным пониманием и сочувствием следят за Дарьей односельчане — изба для них, вспомним слова довженковского Кравчины, «не городская квартира: взял вещички... до свидания» — это старое жилище рода, стены которого помнят об ушедших родителях, дедах и прадедах. И если суждено Дарьиной избе исчезнуть, оставив после себя лишь кучу пепла и праха да черный остов обгоревшей печи, то убрать и обрядить ее нужно так, как от века заведено это делать, когда провожаешь в последний путь родного, близкого человека... С. Станюта и в этих не совсем обычных своей небудничной, небытовой или даже «надбытовой» сутью эпизодах, казалось бы, требующих от актрисы каких-то необычных, условных приемов, остается достоверной, естественной в выражении каждого душевного движения, интонации, жеста.

Поэтому, наверное, не убеждает режиссерское решение монолога Дарьи на кладбище. Вторую половину монолога она произносит во время долгого прохода по кладбищу и деревне, причем сокровенным словам ее внимают не только оказавшийся тут вдруг сын Павел, но и тихие, присмиревшие «пожогщики». Понятно стремление авторов каким-то образом акцентировать эту действительно очень важную для образа Дарьи и общей концепции фильма часть монолога, подчеркнуть его, так сказать, бытийный смысл. Но демонстративно условная мизансцена кажется тут излишней — значительность, небудничность произносимых Дарьей слов актриса доносит и без помощи этих режиссерских «котурнов». Такое решение явно чужеродно стилистике картины, насыщенной острыми, экспрессивными образными решениями, прочно, тем не менее, связанными с бытовой и психологической правдой. Вот, к примеру, завершение эпизода, где Дарья обряжает избу. Одетая, словно для похорон, в черное, присела она у порога чисто убранной, светлой горницы. Торжественно уравновешена композиция кадра, неподвижна погруженная в скорбное переживание Дарья — Станюта. Но вот кто-то из Дарьиных подруг закрывает снаружи ставни — одни, потом другие, — в горнице постепенно темнеет, и, наконец, изображение окончательно исчезает в заполнившем пространство кадра непроглядно черном мраке. Скорбный, трагический образ гибели, смерти!.. Впрочем, разговор о стилистике картины, особенностях ее образного языка и ее противоречиях у нас еще впереди.

А сейчас еще несколько слов о Дарье. Возможно, кого-то шокирует очевидный как будто бы консерватизм многих ее суждений. Однако стоит прислушаться к ним внимательнее. Мы привычно произносим фразу: «Человек — царь природы», зачастую не слишком вдумываясь в ее смысл. Именно этот расхожий афоризм и предъявляет в качестве неопровержимого аргумента в споре с Дарьей, упрямо не желающей взять в толк, ради чего Матёра должна «пойти на электричество», ее внук Андрей. И слышит в ответ: «Вот-вот, царь. Гляди, поцарюет, поцарюет да и загорюет». И есть ведь в этих словах нечто заставляющее нас сегодня услышать в них совсем иной смысл, нежели утверждение бессилия и немощности человека перед лицом природы. Опыт общения с природой подсказывает необходимость какой-то иной, более мудрой формулы этого общения, которая не сводила бы его к отношениям своенравного завоевателя и покоренного или «огнем и железом» укрощаемого подданного. И разве нет «рационального зерна» в осуждении Дарьей бешеных темпов современной жизни, которые сегодня и впрямь становятся проблемой («Ныне все бегом — и на работу, и с работы, и за стол — никуды времени нету»), в ее метких замечаниях о противоречиях человеческой психологии («путаник он несусветный, как нарочно, все наоборот творит»)?

В безоговорочно суровом неприятии Дарьей того для нее неведомого, пугающего, что ломает привычно устоявшуюся жизнь Матёры, — психологическая правда характера. Не может такая бабка Дарья если и не сразу, то хотя бы «под занавес», уверовав в общественную пользу строительства гидроэлектростанций, с

легким сердцем благословить затопление родной деревни. В горьком прощании Дарьи с Матёрой открывается не только ее вполне объяснимое недоверие к новому, но — и это главное! — нерасторжимость ее духовных связей с родной землей, родной природой, с теми сформированными трудовой жизнью многих поколений простыми и ясными нормами нравственности и справедливости, которые, как известно, органически включены в наше понимание коммунистической морали. Этим и дорога авторам и нам, зрителям, «консервативная» бабка Дарья.

Внук Дарьи Андрей, отслужив в армии, не вернулся в родную деревню, работал в городе на заводе, а теперь вот, решив махнуть на строительство ГЭС, заглянул в родительский дом. Дарья, понятно, жизни внука не одобряет, и здесь мы с ней едва ли можем согласиться. Ведь чешутся у Андрея руки поработать на самом «переднем крае», влекут его масштабы, размах строительства ГЭС, которая «тысячу лет стоять будет». Это честный, работящий парень, сознающий общественный смысл своего труда и не чуждый свойственных молодости романтических устремлений. Правда, жизнь ему видится слишком уж элементарно простой и ясной, на каждую ее сложность готов у него безапелляционный ответ: «Человек — царь природы», «Жалость унижает человека», «Матёра пойдет на электричество, будет людям пользу приносить» и т. п. Но, в конце концов, в этой не ведающей сомнений безмятежной прямолинейности тоже ведь привилегия его возраста! Андрей вполне соответствует нашим представлениям о молодом положительном герое-современнике. Однако в фильме Андрею, как и многим другим героям, предложен еще один экзамен — испытание прощанием, и этого, как оказалось, отнюдь не легкого экзамена он не сдает. Нет ни вины, ни беды Андрея в том, что он покинул родную Матёру для новой жизни. Но и вина, и беда его в том, что он слишком быстро утратил память о своей «малой родине» и гостит в родительском доме уже как человек, которому чужды ее красота, ее предания, равнодушный к заботам отца, бабки, бывших односельчан. Ключевым тут является эпизод, где Андрей, никем к тому не побуждаемый, в порыве озорного удальства направляет нож бульдозера на величаво возвышающуюся близ деревни могучую многовековую лиственницу, которую безуспешно пытаются повалить «пожогщики». Неуместно дерзкая, но, в общем-то, незлая поначалу атака на дерево оборачивается отвратительным в своей бессмысленной ожесточенности и бесславным для Андрея поединком, в конце которого — пораненное о стекло кабины, залитое кровью лицо и мстительные слезы бессилия. Андрей уедет, точнее, сбежит с Матёры, унося в смутной, развороченной душе молчаливый, но суровый укор отца и бабки и то злобясь на них за этот укор и пытаясь себя оправдать, то мучительно стыдясь содеянного... Как видим, и таким может быть прощание.

Кстати, в повести этого поединка Андрея с деревом нет. Симптомы его духовного «отступничества» осознаются читателем из авторских описаний как будто бы малозначительных поступков, деталей поведения. Фильм, понятно, требовал иного, драматически обостренного решения. Однако интересно придуманный и выразительно воплощенный кинематографистами эпизод таит, как мне кажется, по крайней мере два небезобидных просчета. Для спокойного, уравновешенного, ласково ироничного и уважительного с бабкой, почтительно сдержанного с отцом Андрея (В. Яковенко) взрыв ожесточенной, истерической озлобленности слишком уж неожидан, лишен убедительных психологических мотивировок. Кроме того, «толкнув» Андрея на столь явно неправедный поступок, авторы фильма вольно или невольно как бы сблизили его с Петрухой, спалившим до срока дедовскую избу (взятую, к слову сказать, на учет как памятник народного зодчества) в нетерпеливой жажде заполучить компенсационную тысячу.

Петруха представляет в фильме, пожалуй, самый прискорбный и неприглядный вариант прощания. Легко и бездумно расставаясь с родной Матёрой, он назойливо, громогласно, с надсадной скандалезностью афиширует свое пустодушие и неблагодарность, видимо, и не догадываясь о постыдности такого поведения. Петруха из тех людей, которым, как говорит Дарья в повести, «все едино, — что Матёра, что холера». Вчера еще он шумно куражился на деревенской

«Прощание». Павел — Л. Дуров, бригадир «пожогщиков» — И. Безяев

улице, растягивая меха своей безголосой гармошки, а сегодня с той же пьяной фанаберией «утверждается» на асфальте городского поселка, разумеется, уже без гармошки, но зато картинно, на «городской», по его разумению, манер приодевшись: с твердыми полями шляпа, тесные джинсы заправлены в кирзовые сапоги, на груди позвякивают медальон да крестик, под полой кургузой модной курточки початая бутыль «бормотухи»... Петруха мгновенно «акклиматизируется» в любой обстановке, но и в деревне, и в городе он останется пустобрехом и лодырем, человеком без корней, без памяти. Леонид Крюк очертил фигуру своего «героя» с резкой гротесковой определенностью.

Из всех вариантов прощания самый трудный, пожалуй, у сына Дарьи — Павла. Стоицизм Дарьи питается неколебимой внутренней цельностью, велико ее страдание, но душевный разлад ей неведом. В отличие от матери Павел — человек вполне современный, колхозный бригадир — сознает и неизбежность, и необходимость перемен. Но это сознание не способно утолить его боль. В повести Павел терзался опасением, как бы начальство не поручило ему руководить «пожогщиками». В фильме его и впрямь назначают ответственным за подготовку острова к затоплению. «Почему я должен сжигать Матёру? За ради чего? — взволнованно говорит он председателю поссовета Воронцову. — Знаю, знаю: электричество, ГЭС, прогресс. Но почему я?.. Про меня через сто лет скажут: это который Матёру спалил!.. Все, крышка... Я тоже человек!» Да, как довженковский Кравчина, Павел «не может состоять из одних молекул энтузиазма», и так же, как Кравчине, суждено ему «делать одно, а думать другое». Этот мучительный внутренний разлад рождает душевную смуту, обостряет незатухающую боль. Лев Дуров играет человека по природе сдержанного, не склонного выставлять напоказ свои чувства, которого эти смятение и боль внутренне корежат, разламывают. Предельно красноречивы в своей психологической насыщенности многие немые

портретные планы Павла — Л. Дурова. С резкой драматической экспрессией воплощает актер странные, неожиданные как будто эскапады Павла, когда долго сдерживаемое, загнанное внутрь переживание, вырвавшись из-под контроля воли, оборачивается то страшноватым полуистерическим кривлянием, которым Павел отвечает на гневные упреки дремучего матёринского старожила Богодула («снюхался»-де Павел с теми, кто замыслил наслать на Матёру «потоп»!), то — после бесславного бегства Андрея из родительского дома — столь несвойственной Павлу грубостью с матерью... Психологически объемный, сложнопротиворечивый образ Павла — одна из самых, пожалуй, интересных экранных работ щедрого на актерские удачи Дурова.

Нельзя еще не сказать и о том, что в этих эскападах и срывах Павла угадывается важный мотив, не только открывающий его мироощущение, но и выражающий диалектику авторского отношения к происходящему. Это мотив постижения героями, лучшими из них, действенной ответственности перед настоящим и будущим. «Почему я?» — горестно вопрошает Павел, а сам в глубине души начинает прозревать, что устранение от судьбы Матёры тоже предательство. Этот мотив — несомненное обретение фильма, признак существенного движения замысла его авторов в глубину проблем, повестью выдвинутых. Свидетельство тому — предложенное в фильме нарастание и разрешение конфликта Павла с Воронцовым.

Несмотря на драматургическое заострение, новые сюжетные детали, экранные Дарья, Павел, Андрей хотя и в разной мере, но бесспорно близки своим литературным прототипам. Этого не скажешь о председателе поселкового совета Воронцове, который, кроме должности, ничем своего однофамильца из распутинской повести не напоминает. Там фигура Воронцова — ретивого, но недалекого чиновника, чье начальственное общение с матёринцами исчерпывается, на манер известного щедринского персонажа, двумя-тремя окрашенными угрозой фразами вроде «Будем понимать положение, или что будем?», «Слушать будем, или что будем?», — очерчена довольно пунктирно и существует где-то на периферии сюжета. Воронцов в фильме воплощает позитивное начало, он выведен на самую авансцену экранного действия и, пожалуй, не менее важен в идейно-художественной концепции картины, чем Дарья. В образе Воронцова с резкой определенностью персонифицирована, на мой взгляд, углубляющая философскую основу фильма и отсутствующая в повести убежденность в исторической неизбежности и гуманной сущности прогрессивных преобразований жизни. Думается, в этом, прежде всего, и сказалось благотворное воздействие на кинематографическое прочтение книги творческих заветов Довженко.

Описывая в «Поэме...» панораму подготовленного к затоплению ложа будущего моря — «громадную плоскую равнину без единого деревца по обоим берегам Днепра», — Довженко замечает: «Взамен ушедшей красоты не пришла еще новая. Это еще пока лишь поле битвы за новую красоту, и видят ее пока только в мечтах далеко не все. Только наиболее устремленные пламенные натуры несут ее сегодня в своих сердцах»[3]. Этой устремленной, пламенной верой, прозревающей за трудными противоречиями сегодняшних будней красоту новой жизни, и наделяют авторы картины своего Воронцова. Приметы довженковской поэтики угадываются и в обобщенности образа, в его подчеркнутой монументализации. Деталями костюма, нижними ракурсами съемки авторы фильма (пожалуй, что и не без «перебора») подчеркивают богатырскую грузность, громоздкость фигуры Воронцова — Алексея Петренко. Выразительный контраст этой физической, телесной мощи и умного, внимательного, проникающего взгляда, какого-то удивительного сочетания в выражении лица волевой твердости и мягкой, трогательно детской доверчивости, негромкой, согретой живым чувством речи рождает ощущение спокойной, уверенной и одухотворенной силы. Воронцову небезразличны тревоги и заботы матёринцев. Он решительно осуждает разрушение матёринского кладбища («Почему нужно было начинать с кладбища?»), хотя не одобряет и предпринятую возмущенными матё-

---

[3] Довженко А. Собр. соч. в 4-х т., т. 3, с. 308.

ринскими старухами попытку самосуда над «пожогщиками» («Зачем людей обижаете? Разве так мы должны начинать большое дело!»). В его призыве понять и принять необходимость переезда в новый поселок нет приказных начальственных интонаций, а лишь искреннее желание убедить. Павел готов выполнять мучительную для него работу скрепя сердце, оглушив свои чувства и сознание водкой. Но, убежден Воронцов, большое дело «без головы, без сердца» делать нельзя. Не лишенный в своей драматургической основе известной статуарности, декларативности, образ Воронцова в исполнении Петренко обретает правду горячего человеческого чувства, убеждающую силу мысли. Со страстной, какой-то поистине пророческой убежденностью звучат слова Воронцова — Петренко, обращенные к Павлу, в очередной раз решившему бросить все «к черту»: «Нам выпала привилегия жить, привилегия верить. Верь и живи! Со всеми и для всех. Для тех живи, кто будет, для кого все. Верь — и наполнишься силой огромной, необоримой!»...

На первый взгляд такой Воронцов неожидан в фильме по распутинской повести. Однако есть ведь ощутимая внутренняя связь между образами Воронцова и Дарьи. Фигуры контрастные и, так сказать, разнонаправленные, они в то же время равновелики мерой духовной наполненности, душевной цельностью и в каком-то смысле оказываются близки. И разве воронцовское «Нам выпала привилегия жить... Верь и живи!» не созвучно Дарьиному: «Иди до конца, пока ноги носят, глаза видят. Сколь кому написано, столь и иди...»? Дарья убеждена — «правда в памяти», но где-то в глубине души она догадывается, что это «не вся правда». Эта не понятая, не осознанная Дарьей правда и есть правда Воронцова, правда его веры в благо революционного обновления, творческого преобразования мира.

Идея, которую несет в фильме Воронцов, размыкает герметизм киноповествования о судьбе уединенной Матёры, ставит эту судьбу в контекст жизни и борьбы большого, просторного, устремленного в будущее мира, напоминающего о себе и портретами Кастро и Гагарина, пришпиленными на стене жилого вагончика — по-спартански скромного временного пристанища председателя поссовета, — и заревом ночных огней строящейся ГЭС, и кадрами телерепортажа с борта космического «Салюта»...

Кстати, кадры этого телерепортажа мы видим в избе Дарьи, когда Павел обещает матери перевезти могилки деда и бабки. Актерскую сцену завершает следующая монтажная фраза: развешанные на стене, как это принято в старых деревенских домах, многочисленные фотографии нескольких поколений родни — ушедших и живых; с экрана телевизора космонавт говорит, как прекрасна наша Земля из космоса; вспышки молнии за окнами избы; занимающее все пространство кадра телеизображение земной сферы, увиденное из иллюминатора космического корабля... В этом емком монтажном образе благодарная память и любовь Дарьи к Матёре — деревне и острову и благодарная любовь космонавта к космическому «острову» — Земле ассоциативно сближены как явления одного нравственного ряда. И здесь, видно, опять не обойтись без ссылки на Довженко, еще накануне космической эры вложившего в уста одного из любимых своих героев такие слова: «Любите землю. Любите труд на земле. Иначе не будет счастья ни нам, ни детям нашим ни на какой планете»... Так сходятся в фильме вера в общественное благо прогресса и любовь к Матёре, траурное оплакивание ее красоты.

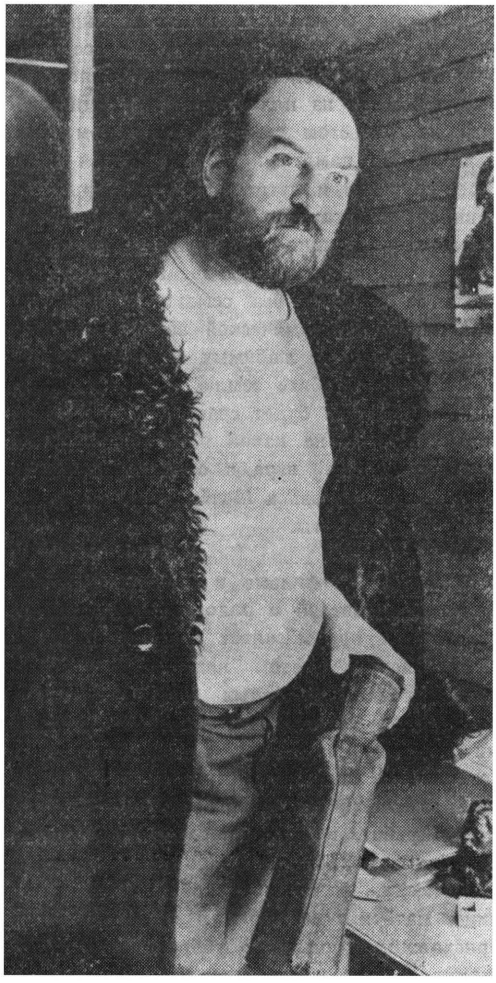
●

А Матёра в фильме и впрямь прекрасна! Ощущение светлой и радостной гармонии человека и природы живет в просторном, залитом ясным светом нежаркого ласкового солнца раздолье зеленых матёринских лугов, во взмахах кос споро и ладно идущих рядами мужиков, в мягких, плавных движениях сгребающих скошенную траву баб, в голосистой мельтешне гоняющих по высокой траве малых ребят, в напеве, словно бы рожденном этим раздольем, стародавней крестьянской песни... А вечером, собравшись на околице, матёринские парни и девчата вместе с приехавшими помочь с уборкой горожанами станут, словно и не было за плечами долго-

го трудового дня, с лихим усердием выделывать кренделя под бешеный ритм магнитофона, причем не одна из вездесущих матёринских старух нетерпеливо передернет плечиком в лад чудной, непривычной, но так и подмывающей войти в круг заморской музыке...

Но эту музыку сменят залихватские переборы гармошки, отчаянные выкрики озорных, грубовато-соленых частушек, а на смену частушечной дроби придет старинная хороводная песня, которая, все учащая свой ритм, обернется всеобщим неистово самозабвенным плясом — словно бы проснется и в матёринцах, и в приезжих дремлющая где-то в самых глубинах подсознания, зашифрованная в генах древняя память о языческих игрищах предков... А потом, разгоряченные и истомленные, кинутся они в окутанную таинственной лунной полумглой Ангару, оглашая ночь шумным плеском, смехом, взвизгами, как бы безраздельно сливаясь с этим теплым, насыщенным терпкими запахами трав и деревьев ночным воздухом, с этой темной, мерцающей лунными бликами водой. В мускулистых торсах мужчин, увлекающих в черноту ночной реки заливисто смеющихся подруг, в стыдливом смущении полуобнаженной юной девушки, поймавшей чей-то устремленный на нее восхищенный взгляд, оживает здоровая, естественная чувственность ренессансной живописи, мифологических и фольклорных образов. Сильно, страстно воплощенная в этих эпизодах тема нерасторжимого единства человека и природы приводит на память и ночь на Ивана Купалу из «Звенигоры», и ночное свидание героя в «Земле». Авторы фильма не прошли мимо этих высоких образцов, но сохранили творческую самостоятельность — их поэтическому «мифологизму» в меньшей степени свойственна лирическая медитативность, они тяготеют к экспрессивной динамике, резкости, размашистости образных решений...

«Прощание». Воронцов — А. Петренко



У В. Распутина есть, казалось бы, неожиданный для сугубо реалистического стиля повести условный, символический образ Хозяина острова — «небольшого, чуть больше кошки, но ни на какого зверя не похожего зверька». Образ этот, восходящий, как говорят ученые люди, к древнейшим мифологическим представлениям о животном-тотеме, покровителе рода, в системе художественного мышления современного писателя предстает как поэтическое олицетворение духовной, идеальный ипостаси Матёры. Дать в игровой картине визуальный образ Хозяина — де-

ло мудреное, осуществимое, пожалуй, только в мультипликации.

Авторы фильма к этому и не стремились. И может быть, лишь в неясно, смутно различимых тоскливых воющих звуках, сопровождающих разговор Дарьи с родителями, скорбный ритуал прощания с родной избой, неназванный и незримый на экране Хозяин острова обнаруживает свое присутствие. Однако поэтическая идея одухотворенности матёринской природы воплощена в фильме последовательно и впечатляюще — и в только что описанных эпизодах и, скажем, в сцене, где Дарья призывает природные стихии отвести от Матёры беду. Здесь перед нами как будто бы совершенно «натуральный» укромный уголок леса, но в его полусумеречном освещении, в монтажно выделенных и с особой пристальностью рассмотренных камерой деталях — в причудливом переплетении диковинных корней, в таинственном шевелении муравейника, в бурлении родничка — угадывается глухая, живущая своей потаенной жизнью чащоба легенд и преданий, где столь «уместно» звучание полуязыческих Дарьиных заклинаний...

Один из устойчивых пластических лейтмотивов фильма — образ могучей, величественной лиственницы, к которой трижды безуспешно с железом и огнем подступают «пожогщики» и с которой столь бесславно сражается Андрей. В повести сказано, что матёринские мужики издавна уважительно величали лиственницу на «он» — «царским лиственем» и, по старинному преданию, корнями «лиственя» крепится остров Матёра «к речному дну, к одной общей земле, и покуда будет стоять он, будет стоять и Матёра». И хотя сведения эти зрителю не сообщаются, ощущение необычности, редкостности богатырского величиной и статью дерева, его особого места в матёринском ландшафте и, значит, в сознании матёринцев, возникает благодаря счастливо выбранному поистине чудесному экземпляру сибирской лиственницы и, конечно же, искусству операторов, которые нашли выразительные ракурсы и освещение, позволившие выявить в «объекте съемки» символику богатырской жизненной мощи природы.

...По контрасту с одухотворенным, дружелюбным и ласковым к человеку, порой идиллическим матёринским пейзажем поистине ошеломляет и подавляет сопровождаемая ни на миг не умолкающими гулом и грохотом суматошная неразбериха и неустроенность нового городского типа поселка, где предстоит матёринцам налаживать новую жизнь. Тут, возле серых коробок типовых домов на изрытой траншеями, лишенной травинки или деревца земле, громоздятся бетонные плиты, груды кирпича и строительного мусора. Тут оглушительный гул низко летящих вертолетов, переносящих строительные блоки, сливается с не менее оглушительными выхлопами мотоциклетных моторов, а в звуки неприхотливого, на сельский лад, новоселья под гармошку врывается запущенный на полную магнитофонную громкость хриплый голос городского барда. И совершенно уже, видно, очумевшая от этого адского разноголосого шума буколическая буренка, сиротливо стоящая у каменного фасада, наверное, с тоской вспоминает благословенную тишину зеленых матёринских лугов... В этих выразительных кадрах есть очевидная нарочитость и чрезмерность. Для того чтобы высказать свою любовь к Матёре, свое восхищение ее красотой, вовсе не требовалось столь усиленно нагнетать тему «ужасов» и неудобств городского существования. Равно как и не требовалось столь прямолинейно сводить торжественно-иконописные лики обитателей Матёры (которых, кстати, и В. Распутин писал сложнее, беспощаднее) с непривлекательными портретами людей «со стороны» («пожогщики», учителя, вывозящие детей с острова, и т. д.). И уж совсем чужеродны в таком фильме, как «Прощание», детали вроде скелета, забытого в покинутой школе. Ведь, в общем-то, как я понимаю и о чем свидетельствует фильм в целом, авторы не задавались целью поставить зрителя перед альтернативой: Матёра или ГЭС, тихая деревенская жизнь или шумная городская. Картина их о том, что и при

ясном сознании высоких гуманных целей прогресса гибель Матёры не утрачивает своего глубокого драматизма, ибо созидание будущего невозможно без благодарной памяти о наших уходящих Матёрах, без сыновней любви к красоте их природы, бережного наследования их нравственных и духовных заветов. Поэтому возникающий на экране слишком уж нарочито неприглядный облик нового поселка, на мой взгляд, для авторской концепции неорганичен, заметно нарушает ее стройность и последовательность.

●

...В прологе фильма медленно приближалась к острову лодка с облаченными в какие-то странные прозрачные балахоны людьми. Люди — это были «пожогщики» — сходили на берег и, неуверенно ступая в своих неуклюжих громоздких одеяниях, медленно направлялись к деревне... Призрачная белесость черно-белого изображения, диковинные, фантастические фигуры людей, грустная, скорбная музыка пролога рождали чувство гнетущего, тревожного ожидания... И вот вновь белесые, почти монохромные кадры финала. В непроглядно густом белом тумане медленно движется по реке катер, чтобы снять с острова последних его обитателей — матёринских старух во главе с Дарьей. Туман... Туман... Где же Матёра? Может, не дожидаясь, когда это сделают люди, она, как некий новый град Китеж, сама погрузилась в ангарские глубины? Машет на катере зажженным факелом Воронцов, истошно кричит, призывая Матёру, впервые, наверное, в жизни испытывающий искреннее чувство духовной утраты Петруха... В окутанной непроницаемым туманом последней оставшейся на Матёре избенке неподвижно застыли старухи, непроницаемо строг иконный лик ушедшей в свои думы Дарьи... В патетическом звучании вступающего в этот момент мощного хора слышны грозные интонации укора и предостережения. Но мы видим — редеет, рассеивается туман, в его неясных еще просветах угадываются зыбкие очертания острова, богатырский силуэт «лиственя». И веришь — люди на катере увидят Матёру, а Матёра услышит шум его мотора. Туман редеет — они встретятся...

«Прощание» — не лишенный просчетов, но в целом умный, талантливый фильм, привлекающий гражданской страстностью художественного осмысления крупных, общественно значимых проблем нашей жизни, нашего развития, пример небуквалистского, творческого прочтения одного из самых значительных произведений современной прозы.

Фильм этот — и прощание снявших его кинематографистов с теми, кто этот фильм задумал и подготовил, — благодарная и действенная дань их светлой памяти.

Елена Сергеева

Шаг за шагом...

Жара. Мальчишки прыгают с моста в речку — какое удовольствие! Только Чаман не прыгает — боится. «Чаман трус! Чаман трус!» — кричат ребята. Конечно, мальчику обидно, что его дразнят, он ведь тоже хочет прыгнуть, но чувство страха оказывается сильнее...

Всю эту сцену случайно видел отец Чамана. И стало ему как-то не по себе, обидно за Чамана — мужчина растет все-таки! «Ему нужно мужское воспитание, — решает глава семьи, — будет помогать мне и дедушке пасти отару».

Если комнатное растение вынести на мороз, оно может погибнуть — привыкло к определенной температуре.

Юный герой туркменского фильма «Мужское воспитание» Чаман из уютной обстановки родительского крова попадает в бескрайнюю пустыню, теплый домашний климат сменяется отчужденностью малоприветливого

«МУЖСКОЕ ВОСПИТАНИЕ»
Сценарий Ч. Япана, У. Сапарова. Постановка У. Сапарова, Я. Сеидова. Оператор Н. Шамухаммедов. Художник Г. Гусейнов. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Н. Базарова. «Туркменфильм», 1983.

края, привычный гомон многодетной семьи — одиночеством и пугающей тишиной. Как тут не приуныть мальчишке — не приспособленному к суровой жизни среди песков.

«А ребята, наверное, сейчас играют... сестренки смотрят кино...» — горестно вздыхает Чаман, поджидая с пастбища отца. Как недостает ему сейчас заботливой мамы, которая и пожалеет, и накормит, и уложит в теплую постель... «Уже ночь, одному страшно», — скажет бывало она отцу, когда тот захочет послать малыша с поручением к дяде Мураду. А на вопрос, почему Чаман спит вместе с сестрами, ответит: мальчик боится один.

...Вздыбленные барханы, ветер, который может подняться внезапно: кажется, нет конца этой песчаной буре, но вдруг все затихает, и спокойная желтая гладь вновь расстилается перед взором. Чаман то и дело смотрит в бинокль — не возвращается ли отец? Ему здесь скучно, бараны уже надоели и вообще хочется домой, где знай себе гуляй на здоровье! А тут и чайник надо уметь вскипятить, чтобы не пролить воду, и испечь в песке чурек... Да мало ли других забот в пустыне! Главная же — ухаживать за отарой: вовремя напоить овец, ночью спать вполглаза — не дай бог нападут волки. Такую работу Чаман делать не умеет, не приучен да, пожалуй, и не хочет... «Ему нянька нужна», — с горечью замечает дед Мерген.

●

Наверное, для детского фильма было бы достаточно показать на экране, как трусишка, преодолевая страх, становится в результате храбрым, смелым. Воспитательная роль такой ленты не подлежит сомнению, и талантливое воплощение на экране темы мужества и храбрости уже может стать залогом успеха. Чуть забегая вперед, скажем, что создатели туркменского фильма в рамках своего повествования эту задачу выполняют. Но на ней не останавливаются. Речь в фильме идет не просто о победе над страхом, не только о воспитании в мальчике мужчины. Формированию нравственных качеств человека — пусть на самой первоначальной фазе — посвящен экранный разговор.

Сегодня не случайно много пишут и говорят об инфантильности подростков и «изнеженности» мужчин, которых «надо беречь». Корень этого печального явления, пожалуй, следует искать в издержках воспитания, тщательно оберегающего детей от жизненных тягот, не прививающего вкуса к труду, не приучающего к мысли, что мужество, отвага, дерзание — непременные качества сильного пола. Иные родители, жалея своего ребенка, стараясь создать ему благоприятные условия жизни, забывают о тех обязательных требованиях, которые следует предъявлять детям уже в раннем возрасте. Вот и растут в таком оранжерейном климате тепличные юнцы, пасующие перед первыми житейскими трудностями.

Авторы фильма «Мужское воспитание» Усман Сапаров и Язгельды Сеидов не только чутко уловили, насколько современна и серьезна эта проблема. Они увидели ее в непосредственной связи с процессом урбанизации аграрных районов. И показали ее реальное преломление в жизни, в быту туркменской семьи. Ведь даже в таком небольшом сельском поселке, где живет Чаман, мы наблюдаем полный отрыв ребенка от того, что некогда было неизменной принадлежностью детства его сверстников: от работ в поле, от труда на пастбище. Он не растет в семье помощником, с малых лет постигающим науку деревенской жизни, перенимающим опыт отцов и дедов. Школа, игры с детворой, телевизор — вот его привычный житейский круг, рождающий и соответствующую психологию, и характер поведения.

В пространство детского фильма авторы вмещают вопросы, чрезвычайно важные для будущего нации. Утрата живых контактов с накопленными веками традициями, отрыв молодых от передававшегося из поколения в поколение социального опыта — вот что волнует создателей этой на первый взгляд весьма скромной ленты. Частная история содержит размышления общего порядка, причем самые что ни на есть актуальные.

Но вернемся к течению фильма, рассказывающего о жизни Чамана в пустыне.

«Мужское воспитание». Чаман — Бегенчи Курбандурдыев

●

Постепенно привыкая к новому для него миру, Чаман избавляется от чувства страха и нерешительности, с любопытством вглядывается в окружающую природу. Он с радостным удивлением играет с ящерицей, забавляется с ягненком, возится со щенком... Когда вожак стаи набросился на щенка и, как показалось мальчику, чуть не загрыз его, Чаман впервые совершает отважный поступок — пытается отогнать собаку, не зная, что вожак должен есть первым. Привязанность к беззащитному существу побеждает страх.

«Ему же больно!» — не в силах сдержать отчаяния, кричит Чаман на отца, отрубившего щенку хвост и уши. Мальчик не может примириться с такой жестокостью, пусть она и продиктована необходимостью. Сострадание к слабому, потребность защитить его — эти черты формирующегося характера рождают симпатии к юному герою. В дальнейшем пробудившаяся в мальчике любовь к животным, чувство протеста против несправедливых, как наивно считает Чаман, закономерностей природы послужат толчком к решительным действиям с его стороны. А пока...

Пока Чаман сталкивается с особенностями повседневного быта в жарких песках и — хочет он того или нет — приобретает необходимые трудовые навыки. Ведь отца целый день нет, он пасет отару, и мальчику надо помогать деду, многое приходится делать самому.

Вода в пустыне — это жизнь, каждая ее капля — на вес золота. Тем более для чабанов, главной заботой которых всегда остается отара. Овцы уже два дня без воды, волнуется дед Мерген, колодец должен работать, иначе стадо погибнет... И сталкивается Чаман с первым серьезным испытанием: оборвался привод, его нужно достать со дна колодца. Спуститься туда мальчику городского воспитания действительно страшно. Темная глубина, безмолвие, сырые, скользкие стены, с которых стекают капли и с гулким звуком ударяются о дно, пугают Чамана: «Здесь страшно, деда...» Для чабана Мергена привязать в колодце конец веревки к ремню кажется делом совсем простым — это всегда мог каждый деревенский мальчишка. А Чаману не удается преодолеть страх глубины: «...я же прошу тебя, деда... подними

меня... тащи скорей!..» Пришлось спускаться старику Мергену, хотя задача не по годам, силы уже не те. Но он достал привод, а когда почти поднялся наверх, большой узел вдруг застрял в блоке колеса. Чаман изо всех сил старается его протолкнуть, это ему удается с трудом, однако веревка и вовсе соскакивает. Мальчик растерян, не знает, как поступить, но дед ослабляет веревку, и Чаман успешно накидывает ее обратно. Операция закончена! Хотя в глазах деда внук прочтет укор и досаду, для Чамана и для нас, зрителей, этот экзамен станет первой победой героя. Такие победы — большие и маленькие — юный герой фильма одержит еще не раз.

Чаман мужает не вдруг, как это нередко бывает в фильмах для детей, не сразу приходит к осознанию своего долга. Мальчик будет проситься у отца домой и уже приготовит к отъезду портфель, не подумав о том, что старому дедушке не управиться одному в пустыне — и за ягнятами надо присмотреть, и собак накормить, и приготовить еду, и съездить за питьевой водой... Непреклонность отца сослужит Чаману хорошую службу: он приобретет необходимые навыки, привыкнет к суровому климату пустыни, станет самостоятельным, расторопным хозяином. Совсем недавно Чаман боялся ехать за питьевой водой, теперь мальчик сам становится проводником и показывает геологам дорогу к колодцу. А когда в пустыню приезжают самодеятельные артисты, Чаман ловко справляется с теми хозяйственными обязанностями, о которых раньше понятия не имел.

Меж тем юного героя поджидают новые испытания. Все неспокойнее становится природа: чаще поднимаются штормовые ветры, ночи становятся сумрачнее... Во время окота овец разражается сильная гроза. Под таким дождем ягнята могут погибнуть, надо как можно скорее спасать их — так решает старый чабан Мерген. Так решает его юный помощник Чаман.

Холодная ночь. Дождь все усиливается. Воют шакалы, волки. Но Чаман вроде бы и не чувствует страха: ведь молодняк под угрозой! Надо укрыть ягнят в яме. И Чаман садится на осла и едет в ночной тьме, перегоняя отару. В дороге вдруг погибает ягненок, но, что поделаешь, за всеми не уследить! Да еще такому неопытному пастуху, как Чаман. И вот, не раздумывая, мальчик спешит за помощью на центральную ферму. «Я не смогу» или «я заблужусь» — эти слова уже забыты. Он торопится сообщить о беде, судьба ягнят волнует его сейчас прежде всего. Он должен их спасти! Но его ждет настоящее потрясение. Чаман увидел, как на бойне с ягнят сдирают шкуры. С ним едва ли не истерика: «Я хочу выпустить с в о и х (разрядка моя. — Е. С.) ягнят... отпусти, деда... я все равно их выпущу. Я не хочу, чтобы их всех убили...» То, что раньше было ч у ж и м, стало с в о и м.

Дело не только в том, что мальчик преодолевает чувство страха и мужает физически. Чаман мужает нравственно. К герою приходит, может быть, самое ценное чувство — стремление быть нужным, делить с людьми ответственность, радость и горе. В трудные минуты Чаман, уже как настоящий чабан, не может оставить молодняк в опасности. А как ребенок с ранимой душой не может смириться с извечными жестокими законами — животных убивают, чтобы получить ценные шкурки. Поэтому Чаман выпускает ягнят из загона и уходит. Уходит потому, что его детское сердце не приемлет зла, у него отнимают то, что стало уже дорогим и близким.

Еще не так давно Чаман хотел убежать от трудной и скучной жизни в пустыне — теперь он бежит от совершаемой, как ему кажется, несправедливости. Только так герой, которому еще не дано постичь всю диалектику жизни, может выразить свой протест. Но он уже не может убежать от проснувшегося в нем чувства долга, от ответственности за дело, воспринимаемое как свое, кровное. «По радио сказали, что будет ураган... и еще сказали, что будет сильный ливень, н у ж н о (разрядка моя. — Е. С.) укрыть отары... и перевести их в летние загоны». Рождение простой фразы: «Нужно укрыть отары» со-

«Мужское воспитание». Мерген — А. Довлетов

стоялось через непростой внутренний процесс — через «мне очень надоело здесь» и «я не могу». Если в начале фильма Чаман не задумывается над тем, с кем останется старый Мерген и справится ли он один с отарой, то в финале внук возвращается к деду. Он приобрел не только трудовые навыки и уважение к труду — в нем укрепились истинные нравственные понятия о том, чем богат и силен человек.

Фильм «Мужское воспитание» разрабатывает тему, неслучайную для туркменского кино, глубоко для него органичную, в чем-то даже традиционную. Высокий нравственный императив, так весомо заявленный в «Невестке» и «Дереве Джамал», стал своего рода ориентиром и в фильмах, обращенных к маленьким зрителям. Вспомним ленту «Вот вернется папа». Духовной целостностью и по-взрослому ответственным пониманием долга поразили нас юные герои этой картины. Правда, там речь шла о военном детстве, когда дети рано взрослели и лица их становились не по возрасту серьезными, а поступки — не по-детски зрелыми. Экран отразил этот процесс акселерации детской души, к примеру, в «Подранках»...

Делясь своими впечатлениями о фильме «Подранки», Булат Окуджава однажды вспомнил историю с мальчиком лет семи (такого же возраста, как и герой «Мужского воспитания»), который в голодные дни 1942 года выпрашивал хлебные довески. «...Я выделил его из прочих, потому что он был самым маленьким и он не просил, как это делали его старшие искушенные товарищи, а требовал и недоумевал, если кто-нибудь не делился с ним довеском от своей пайки... Меня, оказывается, волнует судьба этого мальчика с лицом взрослого человека. Конечно, я не боюсь за него в житейском смысле: он хоть и мал, но крепок, просолен, уже опытен, жилист, решителен, он с голоду не помрет и за себя постоять сумеет...»

Чаман — дитя мирного времени. Но формирование его также происходит в столкновении с реальными трудностями. Ведь в начале экранного повествования герой не может за себя постоять, он не готов к тому, чтобы остаться один на один с жизнью. И в

житейском море, куда Чамана решительно бросает отец, мальчику, не умеющему плавать, приходится тяжко. Зато по-настоящему закаляется характер, приходит необходимый опыт.

«Мужское воспитание» своего героя режиссеры У. Сапаров и Я. Сеидов осуществляют без назойливой назидательности, хорошо понимая, что чрезмерная дидактика не пойдет детям на пользу. Искренность — вот главное, чего добивались постановщики от юного исполнителя роли Чамана — Бегенчи Курбандурдыева. И в естественном ходе сюжета старались передать постепенный характер внутренних перемен в герое — их последовательное накопление. Динамику и суть происходящего духовного процесса маленькие зрители улавливают чутко. Хотя, быть может, режиссуре не хватило чувства меры на исходных позициях: уж слишком плаксив поначалу Чаман, слезы то и дело ручьем льются из его глаз... Зато Чаман, закаленный жизнью в пустыне, преображенный новым восприятием мира, на редкость убедителен. Сила воздействия такого экранного героя несомненна.

В спокойной, неспешной манере ведут повествование авторы фильма. Они дают нам возможность подробно вглядеться в просторы пустыни, ощутить ее шелковистую гладь, почувствовать палящие лучи солнца. Природа в картине неэкзотична, существует не сама по себе, а является элементом драматургии, играя немаловажную роль в становлении характера юного Чамана.

«Туркмены молчаливый народ... Молчание — это видимая дистанция между людьми, которая на самом деле сближает их вернее всего...» — заметил как-то Ходжакули Нарлиев. Когда нет ветра, пустыня в картине «Мужское воспитание» тоже молчит, но одновременно невидимо общается с героями фильма. Ее хорошо понимает мудрый дед Мерген. Эту роль в картине прекрасно играет А. Довлетов. Старик Мерген, неторопливый и немногословный, как бы становится в его исполнении подлинным воплощением туркменского национального характера. Мерген говорит мало, но делает много. В молчании старика угадываются разные состояния его души: то грусть, то обида за внука, то радость — за одержанные им победы.

Лаконизму рассказанной с экрана истории соответствуют лаконичный пластический язык фильма, простота выразительных средств. При этом изобразительный ряд картины (оператор Н. Шамухаммедов) по-настоящему впечатляет, несет действенную эмоциональную нагрузку. Дебютировавшие в режиссуре постановщики ленты не соблазнились на режиссерские изыски — поэтика «Мужского воспитания» отвечает и задачам, и адресу ленты, обращенной к юным зрителям.

Золотой приз был присужден этой картине жюри конкурса фильмов для детей на XIII Московском международном кинофестивале. В ее маленьком герое, поборовшем в себе трусость и эгоизм, ощутившем, что значит твое личное участие, твой вклад в общее дело, обнаружились запасы доброты, сердечного тепла. И улыбка Чамана в фильме — это осознание появившейся и проявившейся смелости, а главное — победы над самим собой.

Юрий Нагибин

Воспитание сердца

Как бежит время! Давно ли смотрел я фильм «Тропой бескорыстной любви» о рыси, приученной человеком, лесничим Михалычем, и отплатившей ему сторицею за его доброту? Вроде бы три-четыре года назад, ан нет, поч-

---

«РЫСЬ ВЫХОДИТ НА ТРОПУ»
Сценарий Н. Кемарского, Л. Белокурова, при участии А. Бабаяна. Постановка А. Бабаяна. Оператор А. Казнин. Художник Ю. Холин. Композитор Д. Кривицкий. «Центрнаучфильм», 1983.

ти десять лет минуло с той поры. Тогда узнал я, что рысь считалась не поддающимся никакому научению, тем более дрессировке, хищником, и люди, поставившие фильм, совершили небольшой, но веский научный подвиг, принудив терпеливой добротой, упорством и лаской служить своему кинематографическому делу свирепую дикую кошку с кисточками на ушах. Киногерой Кунак сыгран тремя рысями, как верный Мухтар из другого фильма — тремя овчарками. Люди вырастили и воспитали этих рысят, внушив им совсем необычные для рысьего племени правила поведения. А это важно не только и не столько для кино, сколько для науки, изучающей характер — да простится мне это антинаучное в данном контексте слово — диких зверей. Последнее же необходимо и для познания доверенного нам мира в целом, и для охраны животных. Чтобы помочь данному виду, отряду животных выжить, надо досконально знать их. Талантливый и честный фильм «Тропой бескорыстной любви» не только доставил радость миллионам зрителей разного возраста у нас и за рубежом, но и дал немало интересных сведений науке. Недаром ему была присуждена Большая медаль Всероссийского общества охраны природы.

Заслуга эта общая: и дрессировщиков, работавших с животными, и ученых, консультировавших фильм, и режиссера А. Бабаяна, и смелого, находчивого оператора А. Казнина, и артиста Дмитрия Орловского, на редкость достоверно сыгравшего главную роль, и сценариста Л. Белокурова, которого правильней было бы назвать первым в этом перечне. И до чего же приятно снова встретиться с той же творческой группой, где сменились лишь композитор и несколько актеров на вторых ролях. Впрочем, у сценариста появился напарник Н. Кемарский (его друг с вгиковских времен), но на стилистике фильма это не отразилось.

Как хорошо, что группа энтузиастов не потеряла вкуса к очень важному, очень непростому в реализации делу и вновь отдала годы кропотливой, изнурительной, порой опасной и не слишком благодарной (ни в материальном, ни в престижном плане) работе и подарила нам новый фильм про лесничего Михалыча и его четвероногого друга.

Есть одно печальное соображение, на которое сразу же наталкивает постановка этого фильма: за истекшее десятилетие тема защиты природы не только не утратила остроты и актуальности, на что, казалось бы, можно было надеяться, но стала еще более жгучей и необходимой. И этот фильм, чуждый всякой сенсационности, получился более жестоким и горьким, нежели первый. Авторы вовсе не стремились к этому, они просто шли за правдой жизни, хотели честно и объективно отразить действительность, истинное состояние проблемы: человек и природа, а состояние это на сегодняшний день — плачевно, трагично и нетерпимо.

Браконьеры в первом фильме — жестоки, омерзительны, безжалостны, но они бесхитростней, примитивней и потому безопасней браконьеров из второго фильма. Там, кроме мелкого районного сановника, которого отлично сыграл покойный Толбузин, действовали обычные лесные дебоширы, люди с невоспитанным, дремучим сердцем. Здесь злостным бесчинством в природе занимаются молодые интеллигенты-геологи, сбившие с толка и заразившие дурным холодным азартом неплохого парня-вертолетчика. С ними сталкнулись еще двое: отсидевший срок браконьер Леха из первого фильма и полупьяная, невероятно самоуверенная и сознающая свою безнаказанность личность, ведающая каким-то «дюфцитом». И вот что любопытно: рецидивист-браконьер Леха не так страшен, как молодые специалисты с выжженной душой. Леха воспитан тайгой, ее устаревшими безжалостными законами, но откуда у молодых городских, близких культуре парней такой мерзкий холодный цинизм, такая бездушная жестокость и лжемужское презрение к доброте, жалости, состраданию? Школа, институт, развивая разум, куда слабее развивают в молодых людях нравственное начало.

Сколько юношей с высшим и средним образованием расходятся ежегодно по тайге, по степям, по горам, по всему необъятному

пространству нашей земли в поисковых и строительных отрядах, в геодезических группах, просто туристами, и почти каждый из них имеет при себе дробовое и холодное оружие. В этом не было бы ничего плохого, если бы нравственный уровень этих людей соответствовал их умственному развитию, если бы воспитанность сердца равнялась ручной умелости и меткости глаза, если бы они уважали природу, как свои профессиональные знания и навыки. Но этого зачастую нет, и гибнут без числа и смысла звери, птицы и рыбы, горит тайга от непогашенных костров, от небрежно выплюнутого изо рта чинарика, брошенной в сухую траву спички.

Несмотря на усилия литературы, кино, журналистики, радио и телевидения, всех средств идеологического и художественного воздействия, несмотря на пресекающие меры и карающий закон, зверство в природе и над ее детьми не только продолжается, но принимает все более злостные формы. Ежегодно от неосторожности и расхлябанности сгорают тысячи километров лесных массивов, страшные пожары, особенно в районах строек и близ крупных геологических партий, губят тайгу, уничтожают ценнейшее достояние страны.

Заводят все новые рыбные хозяйства, а отлов ничтожен. Он не оправдывает содержание этих хозяйств, ибо не соблюдается простейшее правило: все сельскохозяйственные угодья должны быть отдалены от водоемов на определенное расстояние, чтобы не затекали туда химические удобрения. Отходы производства по-прежнему сбрасывают в реки и озера, а преступники-заводы отделываются штрафами, которые платят не из своего, а из государственного кармана. Продолжается рыбное браконьерство, особенно на Волге, у Каспия, где ради черной икры добывается осетр. Браконьерят в тайге и тундре, по берегам морей, озер, рек, в горах Алтая и Урала, в средней полосе России, вблизи городов и самой столицы. Появился новый страшный промысел, о чем уже не раз писали газеты, — шить зимние шапки из собачьих шкур. (Собак ловят и обдирают,

«Рысь выходит на тропу». Михалыч — Д. Орловский

иной раз живьем. Об одном таком случае рассказала, если не ошибаюсь, «Литературная газета», и живодеры не были какими-то выродками, садистами, нежитью — обычные молодые люди из хороших, как говорится, семей.) Бьют редкого пушного зверя без лицензий, порой не в срок, уничтожают оленей, маралов с автомобилей и вертолетов, стреляют самок на гнездах, обирают кедрачи до

созревания орехов, «очищают» поля и леса от занесенных в Красную книгу цветов: ландышей, ночных фиалок-любок, ромашек и т. д.

Поэтому нельзя жалеть усилий на борьбу и с частным, и с государственным браконьерством, поэтому всякое произведение, посвященное этой важнейшей всенародной, да что там, всемирной теме заслуживает благодарного внимания, особенно если оно смело и правдиво. Именно таким представляется мне фильм «Рысь выходит на тропу». Скажу сразу: первый фильм поразил сильнее. Это объясняется прежде всего тем, что никто раньше не видел рысь-актрису, и послушность, очарование, преданность человеку свирепого, коварного хищника сражали наповал. Сейчас подобной неожиданности нет, мы свыклись с Кунаком на экране. Как со старым знакомым встретились мы с исполнителем роли Михалыча Д. Орловским, а когда шел первый фильм, зрители всерьез утверждали, что это не артист вовсе, а самый настоящий лесник.

И в том, и в другом фильме рысь помогает задержать браконьеров, и в том, и в другом фильме старый лесник действует рука об руку с добрым и храбрым милиционером Федей, и в том, и в другом фильме рысь дружит с собакой, верно служит леснику, помогает ему по хозяйству, и при этом у каждого фильма свое особое лицо. Чем это достигается? В первом мы целиком сосредоточены на Кунаке: сумеет ли приручить его лесник, не уйдет ли привыкший к воле хищник. Почти все происходящее сходится на грациозной рыжеватой, пышноусой лесной кошке. Во втором фильме главным героем является не Кунак, хотя ему в сюжете отводится решающая роль, а л е с. Вот откуда идет к зрителю главный эмоциональный заряд. Лес живет, дышит, покрывается твердой предвесенней корочкой снега, от чего едва не гибнут зарывшиеся, как всегда, в белое укромье рябчики (их спасают Михалыч и Кунак), по лесу растекаются талые бурлящие воды, его охватывает вешняя любовь, он становится веселой зеленой детской площадкой. Как милы и нежны дикая свинья со своим крапчатым сынишкой и громадная бурая медведица (ее потом уложит с вертолета подлый браконьерский выстрел) с любознательным медвежонком, и как трогательно дружественны игры кабанчика-малолетка с малышом мишкой! Сколько естественной доброты и взаимоуважения исконных насельников чащи разлито в лесном мире, и столь же очаровательны игры одомашненного Кунака с веселым щенком!

Но лес не Эдем, не райские кущи, где безмятежно соседствует лев с ягненком, авторам для их честных целей нет нужды заниматься идеализацией. В фильме есть уникальные кадры схватки росомахи с рысью из-за полурастерзанной заячьей тушки. Росомаха — один из самых свирепых хищников, который иной раз может напасть не ради добычи или защиты потомства, а просто по врожденной агрессивности. Зверь на вид неуклюж, по-медвежьи косолап и вместе с тем удивительно ловок, пластичен и неуступчив в бою. Но показанная нам на экране жестокая схватка из-за пищи, едва не стоившая жизни Кунаку (неуклюжая росомаха оказывается сильнее мощно-ловкой и быстрой рыси), лишний раз убеждает в превосходстве естественного мира над тем, который создан человеком. Звери дерутся честно, грудь на грудь, оба рискуют одинаково. А вот медведицу расстреляли посреди открытой воды с вертолета, из полной безопасности, без малейшего риска пулями скорострельных карабинов лесной бандит Леха и супермены-геологи. Они осиротили медвежонка, впустую погубив его мать — медведица потонула. Эта неудача в меру огорчила браконьеров, ибо для них само убийство важнее добычи. Тем более что вскоре они оказались «счастливее», уложив с вертолета великолепного марала.

Росомаха дралась за еду, за место в лесу, за права своего рода, она победила, забрала добычу и ушла, а Кунак, отболев, выздоровел. Вечная «круговерть» зеленого мира не нарушена. Браконьеры же надругались над святой правдой естественной жизни.

Ошеломляет — иначе не скажешь — убийство чудо-марала Великана, как прозвал его

лесник Михалыч, необыкновенно сильно снятое оператором. До этого был показан великолепный бой этого марала с волком, в котором венценосный красавец обратил в бегство страшнейшего врага оленьего племени. От волка Великан оборонил свой кроткий род, но сам не ушел от разрывных пуль, сыплющихся с неба. Мастерство режиссера подняло отлично снятые кадры на высоту символа. Поистине замирает сердце от гнева и боли — на твоих глазах убивают не просто зверя, а извечную красоту вселенной.

Не ставя себе прямой задачи показать, как разлагает человечью душу участие в браконьерстве, авторы как бы походя достигают и этой цели. Гадливо-жалкое впечатление остается от красавца пилота, такого подтянутого, профессионально умелого, победно самоуверенного и давшего сбить себя на дешевый азарт уничтожения. Поначалу его коробит от действий пассажиров, но зараза быстро проникает в кровь, и он использует все свое летное мастерство для грязной игры стрелков-подонков. Но почему-то кажется, что этот парень еще может спастись. Остальные участники преступной охоты безнадежны. Каждый своим путем пришел к поразившему их бездушию и цинизму, но обезопасить их можно лишь мерами пресечения.

Мне думается, что спор между Михалычем, верящим в исцеляющую силу любви, и милиционером Федей, стоящим за ужесточение карающих мер, не может быть решен ни в ту, ни в другую пользу. Оба правы. Да, надо воспитывать с молодых ногтей разумную, сознательную и теплую любовь к родной земле и населяющим ее бессловесным существам, но наряду с этим необходимо предельно устрожить закон. А главное, надо, чтобы он неукоснительно соблюдался. И чтобы ни порука добрых сослуживцев, ни перевод осужденного на «вольное положение», ни сокращение сроков за добросовестную работу не давали браконьерам надежды, что все обойдется, что не так страшен черт, как его малюют. Игра идет не на орешки, даже кедровые, надо спасать среду, частью которой является животный мир, спасать себя.

Есть еще один очень интересный и новый мотив в этом фильме, недаром же назван он «Рысь выходит на тропу». В первом фильме Кунак показан преимущественно в «лабораторных», что ли, условиях. Мы наблюдаем, как лесничий, взявший на воспитание рысенка, приучает его к себе, к человеку вообще, ко всему человеческому обиходу, включая извечного врага всех свободно существующих зверей — собаку. Он вроде бы в чем-то подавляет исконные рысьи инстинкты. Но умный лесной человек Михалыч все делает правильно, он не исказил природы Кунака, и в этом фильме мы видим, что рысь осталась рысью. Весною Кунак оставляет свое обиталище под стрехой сарая и отправляется на свидание с молодой очаровательной дымчатого оттенка рысью. В результате этого романа он становится отцом семейства.

От дружбы с человеком, добрым, терпеливым, понимающим природу зверя, Кунак ничего не потерял в естественных для лесного обитателя качествах, он остался смелым бойцом, отличным следопытом и великолепным любовником.

Хорошую, умную художественную ленту, мужественно прямую в выводах сделали работники «Центрнаучфильма». А главное — простую и серьезную, без ложной экзотики, дешевого очеловечивания животных и кокетливого заигрывания со зрителями.

Беседы за рабочим столом

Анатолий Гребнев

Не изменив себе

Беседу ведет Г. Масловский

Г. Масловский. Я начну с того, Анатолий Борисович, что напомню: коллективное осмысление кинопроцесса, взятого в целом, в его ведущих тенденциях, стало основной заботой современного киноведения — от оперативной критики до фундаментальной теории. Правда, изучение сложной структуры и динамики кинопроцесса — пока что в самом начале.

Несомненно, работа эта будет тем успешнее, чем активнее в нее станут включаться практики. Это, собственно, и побудило обратиться к вам, Анатолий Борисович.

А. Гребнев. Я работаю в кинематографе двадцать пять лет и, наверное, как и многие практики, поглощенные заботами сегодняшнего дня, нечасто задумываюсь о характерах и чертах того движения, в которое сам без остатка погружен. Так что если говорить об обыденных впечатлениях, то здесь ощущаешь движение кинематографа скорее как сумму то согласованных, то разрозненных и неравных усилий, как поток, состоящий из неоднородной материи.

Г. М. Есть еще и «вертикальный срез»: каждая частица сегодняшнего кинопроцесса возникла, развивалась, превращалась в нечто иное... Здесь практик, видимо, чувствует себя увереннее. Каждый кинематографист, обладающий некоторым опытом, прошел определенную школу, в свое время влился в какое-то течение, с какими-то явлениями боролся, какие-то принципы утверждал... Иначе говоря, кроме собственного опыта, в нем живут и общие стремления его поколения, законы того направления, в котором двигался данный мастер.

А. Г. Я начинал в 60-е годы: первый фильм по моему сценарию — «Ждите писем» — появился именно в 1960 году. Ощущаю себя человеком 60-х годов. До сих пор. Горжусь своим поколением.

Г. М. Что такое в вашем понимании «поколение»? Видимо, не возраст или не только возраст?

А. Г. Не только возраст, но и он тоже. Мое поколение — не одногодки, конечно, но все же близкие по возрасту люди: те, кому теперь 50, или за 50, или даже уже, увы, 60... Сейчас мы перешли или переходим в старшее поколение. Условно говоря, среднее поколение — это те, кому плюс-минус 40. Из братьев-сценаристов можно назвать для ясности таких талантливых представителей этого поколения, как Е. Григорьев, Ю. Клепиков, В. Мережко... Ну, и, наконец, молодое поколение — надо бы сказать, до 30-ти лет, но в кинематографе 30-летних — раз-два и обчелся. Начинают, к сожалению, поздно...

Близость в возрасте, естественно, важна не сама по себе — она обусловливает общность воспитания и жизни, того неповторимого сочетания проявлений социального развития, которое называют «духом времени».

Г. М. Вот вы сказали сейчас, что большое значение имеет общность условий воспитания. Вы как-то относите сюда тот факт, что довольно большое количество кинематографистов вашего поколения были чуть ли не одноклассниками?

А. Г. «Одноклассники» — это преувеличение. Но действительно — и, может быть, вам покажется это интересным — я учился в Тбилиси, и мои друзья школьных лет Марлен Хуциев, Лев Кулиджанов, Даниил Храбровицкий, Борис Добродеев, композитор Отар Тактакишвили, Булат Окуджава... Мы — люди одного воспитания.

Но, боюсь, вы слишком узко трактовали мое выражение об общности.

Скажу больше. Хотя я и не вгиковец, но прекрасно сознаю огромную роль, которую сыграла и играет эта единая школа советской

кинематографии. Однако именно в 60-е годы ярко проявили себя многие выпускники Высших курсов сценаристов и режиссеров.

Г. М. Сейчас появились свои киношколы в Тбилиси и Киеве...

А. Г. Это прекрасно! И, думаю, закономерно. Общность воспитания — вовсе не единообразие его.

Для меня поколение — не статистическая, а, если хотите, некая боевая единица (в данном случае военная терминология мне кажется уместной). Я воспринимаю поколение скорее эмоционально, чем рационально.

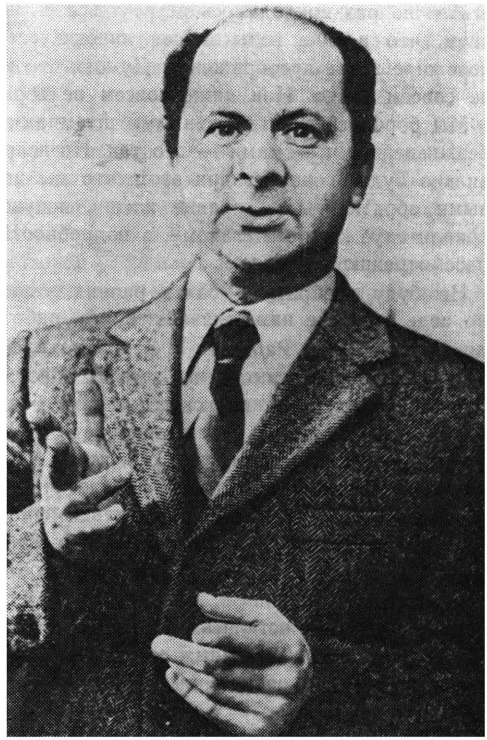
Мое поколение — это люди, которые, так или иначе пройдя жестокие военные и трудные послевоенные годы, почувствовали внутреннюю необходимость сделать искусство, в которое они пришли, глубже, острее, актуальнее, приблизить кинематограф к жизни, к проблемам, которые тогда волновали всех, к настроениям, которыми тогда жил народ. Кто-то из нас (как я, например) только начинал работать в кино, иные были уже довольно опытными кинематографистами, имея за плечами по две-три картины, но все это лишь индивидуальные судьбы, сложившиеся так или иначе, а поколением мы ощутили себя и стали им в 60-х; можно даже сказать точнее — в 1960, 1961 годах.

Г. М. И как долго сохранялось это ощущение?

А. Г. Я уже говорил, что до сегодняшнего дня считаю себя человеком 60-х. Думаю, что все мои товарищи — тоже.

Г. М. Анатолий Борисович, ваше поколение обеспечило мощный взлет советского киноискусства в конце 50-х — начале 60-х годов. Взлет этот был исторически обусловлен, он был реализацией общественной необходимости. Хотелось бы выяснить, уточнить, как эта общественная необходимость осознается. Художник чувствует внутреннюю обязанность выполнить «социальный заказ»? Или, размышляя о волнующих его конфликтах, обнаруживает их соответствие с общими социальными проблемами?

А. Г. Необходимость выразить свое время — особенности жизни общества на данном этапе — возникает в самой общей форме, без завершенных формулировок, которые появляются потом: в статьях критиков, теоретических исследованиях, в работах историков.



А. Гребнев

Тогда, в конце 50-х — начале 60-х годов, говорили и думали о правде жизни, о необходимости воспроизвести ее на экране как она есть, в ее подробностях, в ее реалиях, так, чтобы ощущались ее запах и вкус.

Г. М. И уже отсюда исходили коллективные поиски соответствующих выразительных средств, способных обновить кинематограф?

А. Г. Конечно...

Хотя должен заметить, что такая именно задача — обновить выразительные средства — сознательно, программно, я думаю, не ставилась.

Мне не раз приходилось встречаться с мнением, что в 60-е годы наше киноискусство пережило некое преображение. Думаю, что это не совсем верно. Или даже совсем не верно.

Мы боролись с затверженными штампами и безжизненными схемами — это так. Но неправильно будет говорить при этом, что мы первыми обратились к правде жизни, почувствовали вкус к внимательному, в подробностях, рассмотрению реальности.

Не буду говорить о более ранних этапах, но ведь рядом с нами, начинающими, работали Габрилович и Райзман. И особо надо сказать о Сергее Герасимове, чьи заслуги в формировании советского киноискусства 60-х годов, на мой взгляд, еще в достаточной степени не оценены, при всем том, что Герасимов общепризнан. Серьезного историко-теоретического исследования о нем как о ключевой фигуре повествовательного кинематографа еще не появилось, а это, как мне кажется, многое бы прояснило.

В моей памяти остались, как равные по значению, два художественных потрясения, сформировавшие мой собственный путь так, а не иначе.

Первое из этих сильнейших впечатлений — спектакль (еще не фильм) «Молодая гвардия», поставленный Герасимовым, как теперь бы сказали, на малой сцене, в старом Доме кино на улице Воровского.

Буквально в то же самое время театральная Москва была взволнована другим спектаклем «Молодая гвардия» — в постановке Охлопкова. Эта патетическая ода не могла не волновать, но, увидев герасимовский спектакль, я, тогда еще студент, безоговорочно и безраздельно был покорен «кинематографической инсценировкой». Спектакль потряс меня тем, что я оказался в гуще событий — они протекали сейчас и здесь, я мог потрогать руками героев — они находились среди нас, зрителей, были такими же, как мы, и мы чувствовали свою с ними общность. Это была огромная сила реализма, который смывает все напластования — театральную условность, каноны сюжетного построения — и через все это ведет вас прямо к жизни.

Нечто подобное я пережил через несколько лет, когда впервые увидел фильм Шпаликова и Хуциева «Мне 20 лет». Я просто не мог встать с кресла просмотрового зала студии имени Горького, совершенно захваченный, загипнотизированный, завороженный тем течением подлинной жизни, которое только что открылось мне на экране. Казалось, сам идешь по этим улицам, касаешься локтями этих людей, несешься в потоке этой первомайской демонстрации. То, что составляло дух той эпохи — конца 50-х годов,— было показано сильно и точно: настроение жизни, ее поэзия передавались вам, как токи. И опять-таки, как и у Герасимова, не было упора на жесткие конструкции — от наработанных и усвоенных зрителем кинематографических канонов вас возвращали к многослойному течению повседневной жизни.

Для меня оба художественных события, о которых рассказываю,— явления одного порядка (хотя различия их, конечно, понимаю): в них сходен процесс освобождения от наслоений, от штампов, от условности сюжетных конструкций — процесс возвращения искусства к своим истокам — к жизни.

Г. М. Я понял из вашего высказывания, что киноискусство 60-х годов для вас прежде всего — повествовательный кинематограф.

А. Г. Прежде всего — да.

Г. М. Но ведь в то же время сильное развитие получило так называемое поэтическое кино. Это были также годы расцвета творчества Сергея Урусевского и Михаила Калатозова, тогда же дебютировали многие художники, далеко отстоявшие от повествовательного кино.

А. Г. Что же, поставим точки над «i».

«Летят журавли» для меня — безупречный шедевр, поклонником которого останусь всегда. Значительно меньше ценю я образцы «поэтического кино», хотя готов воздать должное действительно талантливым художникам этого направления.

И все же стою на том, что повествовательное кино имеет наибольшие возможности в постижении глубинных проблем жизни, внутреннего мира человека, оно более всего отве-

чает самой природе кинематографа. А если вернуться к 60-м годам, то я убежден, что именно повествовательное кино во всей полноте воплотило общественную необходимость в жизненной правде, в глубоком, антисхематическом и аналитическом воспроизведении действительности.

Скажете, ограниченная позиция, субъективный взгляд? Пусть так. Я ведь и не претендую на объективность историка, на широту взглядов теоретика. Это взгляд изнутри процесса.

Г. М. Что ж, думаю, читатели учтут эти условия. Будем двигаться в русле одного направления, действительно мощно и разнообразно представленного в разные периоды истории советского кино.

Но при этом, вероятно, надо держать в уме, что повествовательное кино вовсе не покрывает собой, не исчерпывает всего кинопроцесса — в любой период его развития, в том числе и в тот, о котором вы так горячо и убедительно говорили.

С одним лишь трудно согласиться: с тем, что по преимуществу повествовательное кино выполнило задачи, стоявшие в то время перед искусством. Задачи были многообразные, и решать их искусству приходилось не одними, не однотипными, а разнообразными средствами. Сила и значение киноискусства 50—60-х годов, думаю, как раз в том, что это было время мощного взлета не одного, а многих направлений, стилей, творческих подходов, расцвета непохожих друг на друга художнических индивидуальностей.

Давайте вспомним лишь несколько фильмов тех лет: «Сорок первый», «Павел Корчагин», «Наш двор», те же «Летят журавли», «Судьба человека», «Жажда», «Неотправленное письмо», «Сережа», «Баллада о солдате» — ограничусь только концом 50-х годов... Многие из этих произведений лишь с натяжкой можно причислить к повествовательному кино, а некоторые из них по своим эстетическим принципам в той или иной мере противостоят повествовательности, хотя и не могут быть полностью причислены к поэтическому направлению.

А между тем вряд ли вы будете отрицать тот вклад, который каждый из создателей этих картин внес в решение задач, стоявших в конце 50-х годов перед кинематографом, а также глубину и перспективность работы, которую эти (и другие) фильмы проделали в общественном сознании наряду и вместе с произведениями повествовательного кино.

Впрочем, ваше пристрастие к последнему, некоторое стремление к абсолютизации того направления, к которому вы сами принадлежите, по-видимому, неизбежны.

Если вы не против, то я хотел бы вернуться к вопросу о том, как соотносятся сознаваемые художником социальные запросы и его собственные поиски. Как это происходит у вас?

А. Г. Боюсь, вы разочаруетесь, если полагаете, что, грубо говоря, уяснив актуальную проблему из газет, из услышанных разговоров, наконец, из прямых призывов, садишься за стол и начинаешь оснащать ее подходящими к данному случаю художественными образами.

Мне часто доводится жить в Болшево, в Доме творчества. Когда выходишь на берег Клязьмы, оттуда видна текстильная фабрика — такое прочное кирпичное здание конца прошлого или начала нынешнего века, и на всех пяти этажах круглые сутки горит яркий «дневной» свет, а до слуха даже через реку доносится легкий стрекот машин. Вот так меня всегда волновал вид ночной типографии с ярким светом на всех этажах.

Два эти образа — типографии и текстильной фабрики, где до сих пор работают в три смены, почему-то слились у меня вместе. И наложилось на них совпавшее по времени знакомство в поезде с женщиной лет сорока пяти, которая оказалась руководителем предприятия. Разговорившись с ней, я понял, что этот тип людей мне знаком, я не раз думал, как в них переплелось старое и новое, как непросто они чувствуют себя в условиях, когда по-старому уже работать невозможно, а по-новому еще не умеют, как они то и дело становятся в тупик перед вопросами, которые подбрасывает им время...

Женщина эта, к примеру, жаловалась, как трудно с молодыми работницами: не хотят оставаться сверхурочно ни за какие деньги: «Представляете, заработать не хотят!..»

Вот так из всего этого сплавилось нечто, ставшее впоследствии сценарием и фильмом «Старые стены». И образ фабрики, сначала чисто зрительный, стал раскрывать и внутреннее свое содержание: уж где-где, а в текстильном производстве, кажется, все так устоялось — и технология, и понятия, и отношения, и традиции...

В общем, если говорить откровенно, социальную значимость сценария и фильма «Старые стены» я в полной мере уяснил из рецензий, которых было довольно много, особенно после того, как появилась пьеса, написанная на основе сценария,— «Из жизни деловой женщины». О пьесах пишут, как правило, больше и лучше...

Но первотолчком, ясно запомнившимся и до сих пор живо откликающимся в памяти, был образ ночной текстильной фабрики за Клязьмой...

Г. М. Простите, не верится.

А. Г. Вот как?

Г. М. Не в том, конечно, смысле, что вы неверно представляете историю замысла. Разумеется, пути творчества неисповедимы, и, действительно, первотолчок может быть любой...

А. Г. Вспомните хотя бы ахматовские строки о соре, из которого растут стихи...

Г. М. Это интереснейшая тема, но, думаю, занявшись ею, мы ушли бы далеко в сторону. Если же вернуться к соотношению социально необходимого и личностно-переживаемого, то творческая история сценария «Старые стены» все-таки, по-моему, не совсем такая, как вы ее представили. Понимаю, что это нахальство — доказывать автору, что он здесь не совсем прав! Прошу меня за это извинить. И все же попробую доказать, опираясь на ваш же собственный рассказ.

Вот вы сами сказали: вдруг понял, что знаю этот тип людей, — значит, думали о них, осмысливали их проблемы, определяли к ним свое отношение. Таким образом, к этому времени у вас уже сложилось все то, что и составило суть вашего сценария, именно ту основу, которая вызвала наибольший общественный резонанс.

Ведь откуда-то взялось у вас понимание важности этих вопросов и того типа людей, которых само время поставило в центр общественных процессов.

А. Г. Но ведь это просто часть профессии писателя: наблюдать, накапливать, обдумывать. И это не зависит даже от того, хороший писатель или неважный — просто это часть профессии.

Я стараюсь побольше ездить, у меня обширный круг или даже несколько кругов друзей, приятелей, знакомых. И — непрерывная, проклятая, необходимая, спасительная работа: это я должен запомнить, это мне непременно пригодится.

Конечно, образ фабрики был только толчком, который привел в движение то, что копилось во мне подспудно.

Г. М. Мне кажется все это очень существенным не только для выяснения особенностей творческого мышления, но и для принципиального вопроса изучения кинопроцесса: каким образом искусство, в частности кино, откликается на важные для общества социальные и экономические сдвиги.

Ведь появление фильма «Старые стены» нельзя рассматривать вне развития в киноискусстве 70-х годов так называемой «производственной темы». Ваш сценарий предлагал здесь свой ракурс. Значит, с одной стороны, есть некое общее «поле» обостренного художнического интереса к определенным общественным процессам. С другой — в этом общем «поле» художник находит индивидуальные аспекты. Если бы удалось выявить закономерности этого соотношения, этой связи: социальный процесс — «поле» искусства — индивидуальный замысел художника, воплощающийся в произведение, которое, в свою очередь, оказывает определенное влияние на общественную жизнь! Не появилась бы возможность создавать наилучшие условия для такого рода произведений? Следовательно, и возможность влиять на кинопроцесс, а значит, в какой-то мере управлять им?

Поэтому мне кажется важным уточнить, что «Старые стены» начались все-таки не с дорогого для вас образа текстильной фабрики за рекой, а с того обостренного внимания к проблемам НТР, с наблюдений, которые накапливались, по вашему свидетельству, подспудно.

А. Г. Я понимаю и разделяю ваше стремление установить зависимость, грубо говоря, между долгом художника и свободой его творчества.

Но истины ради должен заметить, что я стал конкретно интересоваться проблемами НТР уже после того, как понял, о чем пойдет речь в сценарии, а не наоборот.

Кроме того, должен решительно возразить против отнесения «Старых стен» к разряду «производственных фильмов» — не потому, что не ценю этот пласт картин, чрезвычайно много сделавших в активизации социальной роли кино, а потому, что сценарий и фильм, о котором мы говорим, по моему убеждению, все-таки нечто иное. К сожалению, не только в планировании и в производстве, но и в критике утвердился «тематический» подход к произведению. Причем тема определяется формально — как совокупность внешних признаков!

По чисто внешним признакам квалифицированы как «производственный фильм» «Старые стены». Скажем, «Частную жизнь» никто не подумал отнести к этому разряду — там основное действие протекает как раз вне производства. А вот для меня «Старые стены» и «Частная жизнь» внутренне тесно связаны, я считаю, что две эти вещи по-разному, но сходно решают одни и те же задачи. В центре «Частной жизни» — образ человека определенного поколения, воспитания, склада характера, сосредоточивший в себе целый ряд проблем. То же самое и в «Старых стенах»: показан человек, воспитанный своим временем, несущий в себе его черты, в том числе и те, которые сегодня приходится рассматривать как устарелые, отмирающие, входящие в конфликт с новыми потребностями общества. Фабрика — это место, где проходят две трети жизни героини; естественно, что ее характер проявляется прежде всего и преимущественно здесь. Но это вовсе не значит, что мы имеем дело с «производственным фильмом», к которому приложен как бы некий довесок в виде частной жизни героини. Так же, как это и не частная история с производственной нагрузкой. Это попытка целостного рассмотрения героя в различных его ипостасях: производственник, руководитель, мать взрослой дочери, женщина, испытывающая дефицит «бабского счастья», человек, чуткий к веяниям нового, представитель своего поколения со стойкими и несколько окаменевшими взглядами. Я пытался найти здесь именно целостное решение: то есть единство конфликта во всех сферах жизни нашей героини. В спорах с дочерью и зятем, в столкновениях с главным инженером, во взаимоотношениях с работницами и подчиненными ей руководителями — везде один и тот же конфликт, лишь по-разному проявляющийся. Здесь мои собственные переживания как человека определенного поколения, каждый день сталкивающегося с новыми чертами и явлениями современности и вынужденного вступать с ними в неоднозначные, подчас весьма сложные отношения.

В центре «Человека со стороны», «Премии», «Сталеваров» — тоже цельные характеры, в отличие от косяка пьес и фильмов, им подражающих. Но ракурс рассмотрения героев иной, область проявления характеров намеренно, даже полемически ограничена — для доказательства той мысли, что производственная сфера так же эмоциональна, как и личная жизнь, и так же включает в себя действие нравственных, а не только технологических и экономических норм. Поэтому, кстати, в сценариях и пьесах И. Дворецкого и Г. Бокарева сфера личной, внепроизводственной жизни героев — самое слабое место. А Гельман в «Премии» этой слабости избежал.

Для меня же было просто невозможно ограничить деятельность Анны Георгиевны Смирновой только стенами руководимой ею фабрики. Мне важен был и ее «санаторный роман», без которого ей не сдвинуться с места во взаимоотношениях с молодым главным инженером, и «ножницы» во взглядах на

жизнь с дочерью, без чего нельзя понять, на чем держится как руководитель эта усталая, уже не первой молодости женщина...

Но фильм и пьеса совпали с волной интереса к производственной теме — и критика стала открывать эту вещь тем же ключиком. А там совсем иной ключ.

Были рецензии и глубокие, и основательные, и точные, и очень интересные — были. Но все же, вспоминая «Старые стены», называют картину в обойме «производственных» лент.

Зачем далеко ходить — вы сами заговорили о ней в этом ключе.

Г. М. Это так и не так. Во-первых, вы в своем фильме затронули ту же идейно-художественную проблематику, и предложенное вами творческое решение нельзя не учитывать. А во-вторых (и это главное), мы ведь заговорили о «Старых стенах» в связи с социальной потребностью в освещении актуальных, остро встающих проблем, которые выдвигает современный этап развития общества. И, как я думаю, здесь истоки у разных тематических пластов общие. Ракурс рассмотрения, сфера охвата, фактура материала — иные, но проблемы, социально значимые, злободневные, принципиальные, — одни. И вы почувствовали их одновременно и одинаково сильно с авторами производственных фильмов.

А. Г. И все же, чтобы не лукавить и не выдавать желаемое за действительное, скажу честно: я из тех литераторов, у кого вещь рождается «под пером». Как говорят, незнамо что. Я, например, никогда не знаю финалов своих сочинений, иду к ним вслепую, не могу искусно выстроить эффектное завершение истории... Ценю это в других, но сам не умею.

То же самое и с началом: не могу, не умею дать себе заказ на создание произведения, которое было бы откликом на какую-то пусть важную для всех, но не пережитую мной проблему.

Не смею распространять это на всех художников, но думаю, что такое встречается нередко. Художественное произведение от одного только желания не рождается.

Если воспользоваться вашим термином «поле», то его нельзя образовать только декларациями, в нем нужно создать высокое напряжение. Так я понимаю кинопроцесс, его нутро. Здесь теория и критика могут немало: глубоко осмыслять, что в нужном направлении найдено, но и чего не хватает, соотносить с жизнью и ее проблемами, объективно оценивать силы, возможности, перспективы. Если это будет сделано умно и с чувством, откликнется в сердце и разуме художника — необходимое нам «поле» станет действенным, а уж в нем каждый увидит свой материал, поворот, героя, сюжет.

Г. М. Тогда, вероятно, значительно расширятся возможности концентрировать творческие силы на наиболее важных участках кинопроцесса, преодолевать разобщенность усилий отдельных художников. А такая разобщенность сегодня все еще существует.

Когда мы говорим об изучении кинопроцесса, то все понимают, что речь идет не просто об удовлетворении познавательного интереса, а о возможности в результате изучения найти эффективные формы воздействия на кинопроцесс. Ведь не всегда самыми результативными способами являются организационные меры, хотя, естественно, в ходе развития должны совершенствоваться и технологические цепочки, и формы организации творческого процесса. Но можно предположить, что не менее действенными окажутся еще не использованные в полной мере резервы теории, критики, публицистики для создания того заряженного высоким напряжением «поля», которое будет обладать к тому же и «силой притяжения» для художников. Каждый из творцов, испытывая влияние этой силы, вовсе не потеряет ни индивидуального видения проблем, ни собственных способов подхода к материалу.

А. Г. Вы знаете, я очень трудно начинаю новую вещь. Очень трудно. И каждый раз, как бы ни был скромен и локален замысел, приходится решать для себя очень важные мировоззренческие вопросы: отношение к действительности, к сегодняшнему дню, к тому, что происходит вокруг тебя...

Г. М. И хорошо бы в этот момент найти в теории и критике ответы на те вопросы, которые перед вами встают?

А. Г. Да нет, пожалуй.

В такие моменты художник ищет ответы в себе и только в себе. Но этот процесс, порой поистине мучительный, надо думать, сильно облегчился бы, если еще ранее художник подключился к тому «полю», о котором мы с вами говорили. Значит, оно должно быть создано задолго до того момента, когда мы начинаем свою работу.

Г. М. Если я правильно вас понял, то теория и критика тогда сумеют выполнять свои функции активного участия в кинопроцессе, когда они станут идти не только вслед художественной практике, а попытаются выйти вперед и, видимо, далеко вперед, то есть прогнозировать кинопроцесс и заряжать «поле» напряжением мысли, энергией чувства. Здесь должны быть «манки» для художника, первичная обработка почвы важной общественной проблемы и предупреждающие знаки о возможных тупиках и непроходимых дебрях.

Однако ясно, что такое «поле» одними критико-теоретическими усилиями не создать. Его заряжают и художники. В первую очередь художники!

А. Г. Здесь нужна взаимосвязь, прочная и действенная.

Заметьте, как мало в кинокритике проблемных статей. Я говорю опять же не о декларациях, а о глубоком анализе кинопроцесса в соотнесении с общественными нуждами и запросами.

Ведь смотрите — производственный фильм, о котором мы с вами говорили, в последние годы явно пробуксовывает. Сейчас он и вовсе заглох. Почему? Все в этой проблематике решено? Социальная потребность иссякла? Что-то оказалось нужнее и привлекательнее? Или это лишь временная передышка, накопление сил?

Я ответов на эти вопросы не знаю. Но ведь и критика, которая активно и по-боевому поддерживала, стимулировала производственный фильм в пору его расцвета, как-то растерянно примолкла в его нелегкие времена. Откуда же взяться тому «полю», о котором мы говорим?

Г. М. Ваши претензии к критике в данном случае справедливы. Конечно, никакими искусственными мерами «поле» не создашь. Если бы, к примеру, весь многочисленный отряд критиков и теоретиков дружно принялся сегодня за разработку проблематики производственного фильма, этот подход еще не гарантировал бы появление новых шедевров в данной области кинопроцесса. Не гарантировал, но наверняка зарядил бы какие-то полюсы «поля». Как знать — не получит ли это резонанс в других — «художественных» — его участках?

Разумеется, время само определяет те или иные потребности, переносит напряжение с одного участка кинопроцесса на другой, управляет движением. Но мы забываем порой, что мы сами — часть этого времени, что не только оно нас формирует, но и мы каждый в меру своих сил определяем его ход...

А. Г. Я хочу сказать, что есть ряд проблем сегодняшнего дня, которые нельзя разрешить, если глубоко не разобраться в них с самого начала от истоков.

Г. М. Например?

А. Г. Например современное повествовательное кино.

Должен признаться, что все острее ощущаю недостаточность того, чем занимался до сих пор.

Я, как уже говорил, эмпирик (не хвастаюсь этим, а просто констатирую), и проблема, о чем и как писать, для меня решается просто: если мне писать интересно, значит, тешу я себя надеждой, и читать или смотреть это будет интересно. Я себя совершенно не отделяю в этом смысле от тех, для кого работаю. Так вот, в конце 70-х мне стало как-то неинтересно писать в той повествовательной манере, которую я всегда ценил, я и сейчас вижу все ее преимущества в постижении жизни. Но чего-то стало в ней не хватать... И захотелось сделать следующий шаг — к кинематографу более динамичному, более сюжетному, что ли, более определенному в оценках, менее «импрессионистическому»...

Что привлекало меня всегда в повествовательном кинематографе, что составляет, на мой взгляд, его сущность и силу?

Огромный и прекрасный мир наблюдений, воспроизведение жизни в формах самой жизни, бесконечный и увлекательный процесс описания реальности, если слово «описание» применимо к кинематографу как пластическому искусству. Мы описываем и в то же время анализируем мир: делимся своими наблюдениями, впечатлениями, размышлениями, мы любуемся похожестью того, что видим на экране, на нашу собственную жизнь, мы наслаждаемся, когда происходит почти полное совпадение, отождествление мира воспроизведенного и реального. Я, по крайней мере, до сих пор наслаждаюсь такими моментами — высшими мгновениями повествовательного кино. Очень ценю диалог, подслушанный у жизни, сам стараюсь писать свои диалоги именно так, а не театрально-афористично. Люблю детали поведения и обстановки, подсмотренные в окружающей реальности. «Подслушано у жизни, наблюдено, выхвачено из жизни» — это всегда для меня большая похвала.

Как же вышло, спрашиваю я себя, что теперь этот поистине бесконечный мир обнаружил для меня свою недостаточность?

Понимаете, о чем я говорю?

Г. М. Вы чувствуете, что если внимательно вглядеться в киноискусство 60-х годов, которое все мы любим и которым законно гордимся, там обнаружатся не только истоки сегодняшних успехов, но и начало актуальных в наши дни проблем?

А. Г. Это касается не только 60-х годов. Думаю, не только их.

Отсутствие жесткой сюжетной схемы, отказ от драматургических канонов, поиск новых форм повествования, как мне кажется, соответствуют периоду освоения нового материала.

Характерен в этом плане тот этап советской театральной драматургии, который связан с приходом Николая Погодина, с его замечательными пьесами «Поэма о топоре», «Темп», «Мой друг». Ведь шла же острая дискуссия приверженцев классической традиции и Погодина, провозвестника новой драматургии «потока жизни», как мы назвали бы ее теперь, драматургии повествовательной, близкой к прозе. Появление такой драматургии связано с невозможностью уложить в традиционные формы впервые открывшийся жизненный материал.

Г. М. Итак, вы предполагаете, что есть прямая связь между задачей освоить новый жизненный материал и свободным от жесткой сюжетной конструкции повествованием? Что ж, здесь наверняка проявляется некая закономерность. В подтверждение можно было бы привести наступление «прозаизма» в советском кино начала 30-х годов...

А. Г. А также и расцвет повествовательного кино конца 50-х — начала 60-х...

Г. М. ...если бы мы не знали фактов с обратным знаком. Вот самый весомый из них. Октябрь 1917 года раскрыл перед искусством невообразимое богатство новых жизненных пластов; естественно было бы предположить, что ломка устоявшихся драматургических канонов (будем держаться лишь драматургии, хотя можно было бы говорить здесь и о музыке, и об изобразительном искусстве) пойдет по пути жизнеподобной повествовательности. Каноны были сломаны, но ни «Стачку» и «Броненосец «Потемкин», ни «Мать» и «Кино-Правду», ни театр Маяковского к повествовательному направлению не причислишь...

Видимо, связь, о которой вы говорите, есть, но она не столь пряма, а подчинена более сложной закономерности.

А. Г. Вероятно.

Я готов согласиться, что предположенное мною «правило» допускает и исключения. Живой процесс не уложишь в прокрустово ложе схемы — ни моей, ни вашей. И все-таки закономерность, о которой я говорю, существует. На каждом новом витке появляется необходимость «стереть» старые напластования и штампы, вернуть искусство к живой реальности — и тогда появляется, например, Московский Художественный театр — театр Чехова и Горького; реальность торжествует над вымыслом, голоса жизни, ее шум и запах приобретают самостоятельную эстетическую ценность; правда повествования «стирает» условность сюжета.

Г. М. Проблемы, с которыми мы столкнулись сегодня, вы ощущаете как трудный этап личного творчества или как некий кризис повествовательного кино в целом?

А. Г. Я бы не называл это кризисом. Или употребил бы это слово только в том смысле, что есть некий переходный этап, когда прежние изобразительные и выразительные возможности освоены, доведены до высокого уровня, но в какой-то мере исчерпали себя и, значит, есть потребность найти и развивать новые.

Я отношу это прежде всего к себе. Однако смею думать, что моё ощущение общего процесса не является исключением.

Продолжая развивать свою неверную историческую гипотезу...

Г. М. ...гипотезу, требующую уточнения...

А. Г. ...скажу, что вслед за периодом освоения нового материала неизбежно наступает иной этап, диктующий другие средства выразительности. Рискну здесь опереться на ленинскую теорию отражения. Кончается период «живого созерцания» — наступает время диалектического перехода к «абстрактному мышлению». Те голоса «живой жизни», которыми мы насыщали свои картины, услышаны, наши наблюдения усвоены, территории, которые мы открывали, застроены. Период, когда похожесть на реальную жизнь достаточна для идейного и эстетического наполнения, окончен. Драматургия, более или менее свободная от сюжетной конструкции, с отсутствием однозначно выраженной авторской позиции, кажется сегодня недостаточной. Требуется переход на новую ступень — и здесь уже иная степень условности, другой градус реализма. Так мне кажется по наблюдениям за творчеством коллег, по собственной практике, по личным стремлениям и трудностям.

Конечно, я могу заблуждаться, быть под впечатлением тех настроений, которые теперь занимают меня больше всего. Но когда я то и дело попадаю на телевизионную или кинематографическую «семейную хронику» и слышу диалоги, в которых бесконечно обсуждаются проблемы: «теща», «бывший муж», «отец ребенка» и т. д. и т. п., у меня возникает чувство бега по замкнутому и уже тесному кругу, в котором все повороты известны и выполняются автоматически, рефлекторно, без включения мыслей и чувств. А ведь еще сколько-то лет назад здесь была захватывающая новизна, которая меня манила: я, например, с удовольствием писал сценарий о юной семье и ее проблемах. В фильме по этому сценарию — «Двое в новом доме», — увы, несмотря на все мои старания, получилось все наоборот: у меня были супруги, которые к очень серьезным жизненным проблемам вынуждены прорываться через трудности быта в промежутке от зарплаты до зарплаты, на экране же появился джинсово-магнитофонный антураж...

Г. М. Не кажется ли вам, Анатолий Борисович, что здесь проявились те самые симптомы смены этапов, о которых вы говорили? Хотя и парадоксально проявились. Молодой режиссер чувствует недостаточность повествовательности, стремится от нее уйти, но вместо повышения «градуса реализма» бросается в противоположную сторону — холодно лакированного мира модных вещей? Происходит девальвация художественных ценностей, их размен — и в результате резкое снижение достигнутого искусством уровня, тогда как ему, по вашим прогнозам, предстоит подняться на более высокую ступень.

А. Г. Меня — зрителя и участника кинопроцесса — очень тревожит то, что многие фильмы бедны содержанием, малокалорийны, если слово «калорийность» позволительно применить к духовной пище. С распространением известной ремесленной изощренности (грамотность режиссуры, блеск операторской техники, естественность актерского исполнения, бойкость сценарного письма) особенно полно обнажается худосочность содержания.

Г. М. Мне кажется, это свидетельствует: переход к новому этапу кинопроцесса не произойдет автоматически, сам собой. Нужны открытия!

А. Г. Легко сказать... После неудачи фильма о молодоженах я хотел реабилитировать себя, задумал новую вещь такого же плана под названием «Переполох», начал писать — и уже не идет, скучно... ощущение бега по замкнутому циклу...

Г. М. Где же выход? Что вам писать не скучно?

А. Г. Хочется писать о том, что пока проходит мимо внимания искусства, о тех сферах, которые еще совсем не освоены.

Понимаете, мы все время живем в состоянии диалога, а может быть, и состязания с действительностью. Что происходит в кино? Зритель живет одними проблемами — мы зачастую пытаемся ему навязать совсем другие. Будто в зале какие-то марсиане, которые знают жизнь только по нашим фильмам.

Что мы рассказали с экрана (не в назывном смысле, а по сути) о современном рабочем классе? А о молодежи — не о той, что как две капли воды похожа на взрослых и стареющих авторов, а о настоящей, во многом загадочной для нас? О людях других поколений? После выдающегося сценария Евгения Григорьева «Простые парни», который стал хорошим фильмом «Три дня Виктора Чернышева» (а с тех пор прошло уже немало лет), кинематограф фактически обходит эту трудную тему. Дальше. «Лимитчики», «лимитчицы» — причем сегодняшние, нынешние — совсем особое население наших больших городов... А многие миллионы работников торговли и сферы обслуживания? Кинематограф здесь отделывается легковесными комедиями, а в жизни мы сталкиваемся с этими сферами отнюдь не в комических ситуациях...

Г. М. Понятно, что речь идет вовсе не о расширении профессиональной или возрастной номенклатуры героев. И все же не кажется ли вам, что вы предлагаете уже испробованные пути: вместо территорий, уже, по вашему выражению, застроенных, перейти на новые? Вы предвидите дальнейшее развитие кинопроцесса путем экстенсивным — за счет освоения новых «земель»?

А. Г. Дело не только в том, что это малоизученные кинематографом сферы жизни. Там нас ждут отнюдь не экзотика, а очень важные, коренные проблемы современности.

Я недавно был на свадьбе. Мама жениха — бухгалтер в ресторане, а папа невесты — доктор физико-математических наук; напротив меня сидела очаровательная пара: она парикмахер, дамский мастер, он — в прошлом слесарь, теперь бармен в том же кафе, где проходила свадьба. Я спустился в этот бар: полумрак, модная музыка, разодетые и накрашенные девицы лет 16-ти... И ведь все это наши современники, а не персонажи легковесной комедии, и у них свои проблемы, отнюдь не только материальные, а и моральные, психологические, философские, если хотите...

Помню, я учился в шестом классе, мне купили новые брюки, и дома был скандал: я отказывался ходить в них в школу именно потому, что они новые. Можете ли вы сегодня представить себе нечто подобное? Изменились представления о престиже, о благополучии, об успехе, о деньгах.

Рабочий, быт которого за последние тридцать лет решительно изменился, рабочий на современном производстве, рабочий, купивший «Жигули», — это новая социально-психологическая сфера и проблема. Проблема не экстенсивного, а как раз интенсивного развития киноискусства, его подлинного проникновения в глубь жизни.

Так что я ратую отнюдь не только за новизну жизненного материала. В конце концов, пусть будет на экране любой, до тебя уже давно открытый материал, но расскажи о нем по-новому, как еще никто до тебя его не представлял, будь не вялым повествователем, а концептуалистом, скажи современнику то, что он, видя каждый день, не осмысливает еще достаточно глубоко...

Г. М. Может быть, как раз в концептуальности — сущность нового этапа повествовательного кино, который вы предвидите?

А. Г. И в ней тоже.

В более отчетливо выраженном авторском начале.

Разумеется, я вовсе не намерен утверждать, что прежний повествовательный кинематограф лишен концептуальности, что, например, в картинах С. Герасимова, Е. Габриловича и Ю. Райзмана или в «Июльском дожде» не было концепции.

Та концептуальность, к которой я теперь стремлюсь, — более жесткая, что ли, более строгая, более откровенно выраженная.

Г. М. Как, какими средствами можно этого достичь?

А. Г. Средств много. Но я выделил бы две главные проблемы, решить которые нелегко, но совершенно необходимо.

Проблема номер один современной драматургии — сюжет. Утвердилось догматическое, схоластическое представление о том, что сюжет непременно выражает собой нечто типическое. Скорее напротив! Фильмы «потока жизни» (термин, конечно, условен), не скованные каноническими сюжетными построениями, несут в себе типичность как определяющий признак: они отражают реальность как она есть, а реальность ведь бессюжетна. Сюжет же — это уже акт авторского вторжения в реальность, ее непременное пересоздание в авторской интерпретации. Так что сюжет как раз чаще всего есть нечто нетипическое.

Мы должны быть свободнее и смелее в построении сюжета. Кино — искусство сюжетное, тяготеющее к новелле, к завершенной истории. Ведь даже в «свободном» повествовании так или иначе приходится считаться с этим свойством кинематографа.

Для меня необходимость уложить в драматургическую форму то, что видишь, чувствуешь, знаешь, понимаешь, то, что просится на экран из реальной жизни, всегда была неким проклятием профессии сценариста. Мои заготовки к каждой вещи — то, что скапливается в записных книжках, на листочках — каждый раз с огромным трудом втискиваются в сценарий, а многое так и остается за рамками даже той относительно свободной конструкции, в которой я работаю.

С этим ничего не поделаешь: кино — искусство фабулы. Но вот как ее расширить, сделать более емкой?

Здесь многое могут решить критика и теория. Они должны, они обязаны внедрить в сознание всех, от кого зависит будущее кино — редакторов, членов художественных советов, самих кинематографистов, зрителей, в конце концов, — вещи, казалось бы, чрезвычайно простые, но все еще не очевидные. Что за сюжетом надо различать авторскую позицию. Что финал, счастливый или даже несчастливый, сам по себе не имеет решающего значения с точки зрения идейной ценности произведения, потому что воздействует оно в целом, как целое. Что добро не обязательно должно победить в пределах кинематографического сеанса. Что если зло в фильме не наказано, то это не говорит о мрачности взгляда автора на окружающую действительность, что уникальный, даже невероятный сюжет вовсе не является искажением реальной жизни. Что герои не обязательно должны быть приятными во всех отношениях либо, напротив, быть законченными злодеями, что они могут представлять собой некую загадку при условии, что разгадывать ее зрителю интересно.

Заговорив о герое, не могу ограничиться только одной фразой, ибо это и есть вторая проблема из тех, которые я считаю главными сегодня.

Я убежден, что проблема героя — ключ ко всем остальным, а в применении к нашей теме герой — самый верный показатель глубины кинопроцесса, вектор, по которому можно судить о направлении и цели движения искусства.

Оглядываясь сейчас на тот путь советского кино, которому сам был свидетелем, я вижу, что высшие его взлеты были связаны с героями, которые приходили из жизни, менялись вместе с движением общества, воплощали в себе дух времени. А все потери — с «героем» плоским и однозначным, скучным и безликим.

Чего, кажется, ломиться в открытую дверь: кто же против героя интересного, кто ратует за однозначную схему? Ан нет!

Я получал письма от зрителей — отнюдь не глупые и вполне искренние: они с недоумением спрашивали, почему мои герои, люди, в общем, симпатичные, обладают и чертами противоположного свойства. Например, Анна Георгиевна Смирнова из «Старых стен», героиня явно положительная, в то же время проявляет черты какого-то неприятного догматизма — и в работе, и даже в личной жизни. А Лев Сергеевич Нечаев из «Утреннего обхода», как видно, врач хороший, но за пределами больницы человек равнодушный, недобрый, жизнь ведет рассеянную и т. д. Почему?

Зритель спрашивает меня, автора. Он хочет немедленно получить ясный и недвусмысленный ответ, не подозревая, что сам уже почти на все ответил: противоречие характера — не досадная оплошность автора, а суть, предмет разговора. Они-то, эти противоречия, очевидно, и заставили зрителя задуматься, даже письмо написать!

А недоумения зрителя, его привычку получать с экрана ясный знак, как к герою относиться, мы же сами и создали. Ведь обычно вход в кинопроцесс для героя — по аннотациям в три строки. А если герой в нее не влезает? Того же Льва Сергеевича я провел по аннотации: «Хороший врач с несколько неустроенным бытом». Мне, однако, говорили: «Вот эти его вечеринки, компании, приятели — очень уж их много. Стоит ли компрометировать хорошего доктора?» А для меня самого Лев Сергеевич — загадка, я сам хочу понять, добрый он или злой и почему сорокалетний человек, нашедший нравственную опору в своей профессии, во всем другом найти твердой почвы не может.

Я хочу разобраться в Сергее Никитиче Абрикосове из «Частной жизни». Сильный, умный, дельный, упорный? Да, да, да! Ограниченный, недалекий, нетактичный, нечуткий? Да! Добрый? Злой? Не скажешь сразу. И ведь страдает, и (в объемном, неоднозначном исполнении М. Ульянова) сочувствие вызывает, и тут же оттолкнуть от себя способен.

Что такое герой в повествовательном кино? Это ведь не автор, актером сыгранный, и не актер, с помощью автора изображающий себя. Герой — это с возможнейшей тщательностью выписанный портрет современника. А авторская позиция в том, что герой взят именно этот, а не иной. И в том, чтобы разобраться, почему он таков. Разобраться и зрителю рассказать, но не аннотацией, а художественной тканью, честным и неравнодушным повествованием.

Г. М. Почти во всех ваших сценариях последнего времени, во всяком случае имевших наибольший общественный резонанс, в центре стоит один герой: к примеру, Анна Георгиевна Смирнова в «Старых стенах», Борис Николаевич Свешников в «Дневнике директора школы», Лев Сергеевич Нечаев в «Утреннем обходе», Сергей Никитич Абрикосов в «Частной жизни»...

А. Г. Добавьте к ним Геннадия Фетисова из недавно написанного сценария «Успех» и Светлану Васильевну из фильма «Время желаний», который сейчас ставит Юлий Райзман. Да, все это монодрамы.

Г. М. Между тем вы начинали с драматургии, которая построена на рассмотрении взаимоотношений многих персонажей: первый ваш сценарий «Ждите писем», например, или написанный вместе с М. Хуциевым «Июльский дождь».

По-видимому, есть какая-то закономерность в этом переходе? Может быть, в вас внутренне шел тот процесс, который сегодня становится все более общим?

А. Г. Скорее всего, это интуитивное стремление выдвинуть героя в качестве ключевой проблемы. И в какой-то мере желание обнаружить несомненные резервы повествовательного кино. Хотя я не думаю, что новый его этап непременно должен быть связан именно с монодрамой.

Г. М. Здесь хотелось бы обратиться к вашему участию в создании фильма «Карл Маркс. Молодые годы». Вы чуть ли не впервые пробовали себя на материале историческом, да еще и столь ответственном. Герой сценария и фильма, кажется, ничем не напоминает тех персонажей, которые возникали под вашим пером прежде...

А. Г. Работа над фильмом о Марксе — большой и богатый разнообразными впечатлениями и чувствами отрезок жизни. Эта тема потребовала бы отдельного разговора. Я коснусь ее только в разрезе тех вопросов, которые мы обсуждаем сегодня, прежде всего в связи с проблемой героя.

Скажу так: пока мы видели своего героя отдаленным от нас дистанцией времени и громадностью им содеянного, дело не двигалось с места. Оно казалось неодолимым, пока мы не прикоснулись рукой к обоям в его парижской эмигрантской квартире, к столику в библиотеке Британского музея, где он писал «Капитал»,

пока мы не приблизились к его жизни, не почувствовали свою причастность к нему и его близость к нашим сегодняшним заботам и радостям, пока не ощутили героя как своего современника. Тогда пропали страх и неуверенность: сознание того, что перед нами гениальный человек, стоящий на пьедестале, сменилось ощущением близости, мы вырастили нашего героя внутри себя — и стали работать, ничего в себе не ломая и не преодолевая, так, как умели...

Успех этой картины — большая для всех нас радость. Автор всегда счастлив, когда его работа получает такой резонанс.

Я думаю, что успех этот обеспечен прежде всего тем, что мы не изменили себе, своим жизненным и творческим принципам. Лев Кулиджанов, который делает свои картины в манере скорее скромной, нежели броской и эффектной, остался верен ей и здесь. Постановщик картин «Отчий дом» и «Когда деревья были большими», по-моему, явственно виден в фильме о Марксе. Борис Добродеев, тяготеющий к лирическому стилю в кинодокументалистике, сохранил свой почерк в нашем сценарии. Думаю, что и мой почерк там как-то виден.

Один из уроков, которые я вынес из этой большой работы, состоит в том, что нельзя изменять самому себе.

Мы много говорили сегодня о том, как будет двигаться кинопроцесс или как хотелось бы, чтобы он развивался, о том, что повествовательное кино стоит у порога своего нового этапа. Мне кажется важным добавить здесь, что переход к новому ни в коем случае не означает измены уже накопленному, добытому, завоеванному опыту.

Нельзя отринуть себя и стать другим человеком. Но можно отыскать в себе самом внутренние резервы для решения новых, не встававших прежде задач.

Так и повествовательное кино: не забыв, не отбросив тех качеств, которые составляют его силу и привлекательность, оно найдет пути (те, которые мы сегодня предполагаем, а возможно, и вовсе иные), чтобы изменить себя, не изменив себе.

Г. М. Хотя наша беседа подошла к концу, не будем формулировать ее итоги и выводы: хочется думать, что наблюдения, размышления, предположения, которыми вы поделились, вызовут у ваших коллег, мастеров кино, желание высказать свою точку зрения, поддержать и развить ваши мысли или поспорить с ними. С тем чтобы размышления о кинопроцессе (так мы с самого начала определили тему нашей беседы) стали частью самого кинопроцесса.

Точка зрения

К. Разлогов

О развлечении и «развлекаловке»

Несколько вопросов критике и критикам

Не так давно в одной из газет появился любопытный термин «развлекаловка». Он интересен не своей очевидной безграмотной «разухабистостью», а как квинтэссенция весьма распространенного в литературно-художественной критике высокомерно-пренебрежительного отношения к развлекательным жанрам искусства. Хотя такое отношение ко многим картинам, демонстрирующимся на наших экранах, зачастую бывает и оправдано, по сути своей оно не только не бесспорно, но и далеко не безвредно, в особенности для судеб комедии.

В этой связи хотелось бы поддержать основной пафос статьи В. Кичина «Вокруг смеха» («ИК», 1983, № 5, 6) — призыв к возрождению, разнообразию современной советской комедии, искреннюю заинтересованность в плодотворном развитии этого любимого народом жанра. Отрадно, что автор этой статьи уделяет самое серьезное внимание вопросам, которые зачастую почитаются недостойными специального разговора, лежащими где-то на периферии кинопроцесса. А ведь проблемы развлекательного искусства далеко не лишены актуальности, в том числе и идейно-политической. Если со свойственным им прагматизмом американцы (на что ссылается и В. Кичин) стремятся вычислить роль и «удельный вес» полноценного отдыха — в том числе и развлечения — в росте производительности труда, то и нам не грех задуматься о том, что двигателем этого главного показателя экономического прогресса является не только новая техника, не только совершенствование сферы услуг, но и всемерное развитие рекреативной, развлекательной функции искусства. Хотя это, разумеется, не единственная его функция, в современных условиях она представляется достаточно важной. Глубоко закономерно, что на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС было специально отмечено: «Телезритель ждет также побольше отмеченных хорошим вкусом художественных фильмов, развлекательных передач»[1]. Ведь телезритель — самый массовый зритель нашей страны. По существу, все ее население от мала до велика испытывает разумную потребность в полноценном отдыхе и развлечении.

Эту потребность социалистическое общество обязано удовлетворять. Но особое положение рекреативности в системе художественных потребностей человека и специфика художественной критики, воспитанной в определенной традиции, к развлекательным жанрам относящейся изначально негативно, приводит к тому, что их судьба у аудитории и у критики оказывается весьма и весьма различной.

Историко-культурное обоснование развлечения лежит в стихии празднества и фантазии, шутовства и балагана, в карнавальности бытия, которому посвящено множество социологических и исторических исследований, в частности связанных и с художественной культурой[2]. Специфическая функция смеха как формы расставания с отходящим прошлым, перехода от трагедии к фарсу также носит исторически закономерный характер. Потребность общества в развлечениях на разных этапах истории удовлетворялась разными средствами. И если сегодня есть страны, где живы собственно карнавальные традиции, скажем, в Латинской Америке, то практически нет региона, где бы они не находили определенного продолжения, пусть в видоизмененных формах — игр в детском и юношеском возрасте, художественной самодеятельности и праздничных «капустниках» и т. д. В тех случаях, когда естественная потребность в развлечении не находит

---

[1] Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 г. М., 1983, с. 47.

[2] Назовем только два фундаментальных исследования: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М., 1978.

приемлемого удовлетворения, возникают извращенные социально негативные тенденции — скажем, «балдеж», пьянство и т. д.

Тяготение к свободной раскованности праздничной стихии пытаются использовать в своих целях и наши идеологические противники, искусно переводя его в русло бездумного потребительства, индивидуального и бесплодного бунтарства, наркомании, а то и религиозного экстаза, как о том свидетельствует сочинение известного протестантского теолога Гарвея Кокса «Праздник шутов. Теологический очерк празднества и фантазии»[3]. Однако эти попытки не случайно остаются безуспешными. По сути своей карнавальность подрывает сами устои эксплуататорского строя и является одной из сторон полного и гармоничного развития личности — программной цели коммунистического строительства.

Вместе с тем в реальной культурной практике то, насколько общество способно удовлетворить потребность в развлечении средствами искусства, зависит во многом от социального престижа развлекателя — человека, профессиональная деятельность которого состоит в распространении духа праздничности. И от массовика-затейника до кинокомедиографа проходит вереница социальных ролей, которые вызваны к жизни самой потребностью к развлечению.

В чем же тогда источник пренебрежения к развлечению? Если подойти к этой проблеме исторически, то с сожалением придется признать, что этот предрассудок — даже система предрассудков, коль скоро покоятся они на определенном теоретическом основании, — восходит к специфическому положению развлекательных жанров в системе буржуазного искусства и культуры в целом, сочетающей воинствующий элитизм художественных предпочтений со стихией коммерциализации творчества. Живучесть буржуазного эстетизма в «повзрослевшей» кинокритике Запада тем более парадоксальна, что характерное для его представителей программное неприятие так называемых «низких» жанров, в том числе и комедии, изначально привело к отрицанию художественного значения кинематографа, не случайно раскрывшего свою эстетическую самобытность и непреходящее значение именно в популярных, «ярмарочных» формах, в том числе в «комической», лишь позднее освоив (в разной степени) героику эпоса и тонкости лирики.

Парадокс своеобразного воспроизводства архаических взглядов в социалистической культуре, где искусство играет принципиально иную роль, где буржуазная эстетика является предметом открытой критики, а не подражания, требует поэтому специальных разъяснений, опять-таки историографического плана.

Советская критика, в том числе кинематографическая, потратила много времени и сил на обличение развлечения в его буржуазном варианте. Хрестоматийная формула «отвлекая — развлекать, развлекая — отвлекать» и связанное с ней понятие «эскейпизма» искусства, уводящего от жизни, служили основой для изначально и априорно негативной оценки развлекательного кинематографа. Однако и в капиталистическом мире развлечение отнюдь не всегда сводилось к «низкопробному зрелищу». Задача создания высокохудожественного развлечения была поставлена здесь в рамках демократических тенденций и в ряде случаев успешно решена. В качестве доказательства достаточно привести бесспорный пример Чарли Чаплина.

Теоретическая база негативизма состоит в том, что в развлечении усматривают синоним «увода» от жизни. Но ведь развлекая можно не только отвлекать, но и обучать, и развивать личность, идейно, нравственно и эстетически воспитывать аудиторию. Более того, в условиях социализма развлечение само по себе является позитивной ценностью, источником общественного богатства.

О позитивных функциях «смеха как такового» много и правильно пишет В. Кичин. Однако, и в этом один из парадоксов его статьи, признание роли смеха вообще по существу сводится на нет системой конкретных оценок фильмов комического жанра. Это далеко не случайное внутреннее противоречие и побудило

[3] Cox H. G. Feast of Fools. A theological essay on festivity and fantasy. Harvard, 1969.

меня взяться за перо и изложить собственную — разумеется, тоже далеко не бесспорную и во многом гипотетическую — систему понимания некоторых существенных процессов в развитии современного киноискусства и кинокритики.

Противоречивость статьи В. Кичина в инерции не столько мышления, сколько вкуса, в безоговорочном предпочтении (субъективно вполне искреннем, но от этого не менее жестко обусловленном сформировавшимися в художественной критике установками) комедии серьезной, идущем не от специфики жанра, а от художественной идеи. Изъятия из этого правила скорее вынуждены, чем произвольны, — Ю. Никулин или ранний, ныне уже классический Гайдай настолько очевидно доказали — наперекор сложившимся ценностным установкам — свою принадлежность к «высокому» искусству, что отрицать их значение критика уже не может. Зато она может — и статья В. Кичина тому наглядное свидетельство — использовать их авторитет (как и авторитет Чаплина, Тото и прочих признанных мастеров) для обоснования «упадка» (более мнимого, чем реального) нынешней «чистой комедии». Однако ссылка на классиков — слишком знакомый аргумент в попытках дискредитировать современность. В силу специфики своего положения работающий художник — тот же Г. Александров в пору расцвета своего комедийного гения — не может соперничать с классиками — он оценивается критикой как бы в ином измерении. Чтобы стать классикой — даже в кино, самом молодом и динамичном виде искусства,— произведения должны пройти пусть минимальную, но проверку временем [4].

Не будем стараться определить, что из современной комедии будет признано историей, а что — нет. Встанем на точку зрения В. Кичина, исходящего в анализе комедии из нынешнего состояния искусства и духовной культуры, из специфики современных художественных — да и не только художественных — потребностей. Насколько оправданным окажется тогда лежащее в основе статьи разведение «грустной» и «чистой» комедии не только на разные полюса жанра, но и на разные полюса качества? Для этого зададим себе один по форме простой, по сути принципиально важный вопрос: на чем базируется критик, оценивая нынешнее состояние комедии и отдельные произведения этого жанра?

Всякий критик по функции своей является воплощенным «голосом» аудитории, точнее, определенных ее слоев. Но тогда возникает новый вопрос — мнение какой аудитории является исходным? Для того чтобы обоснованно ответить на него, надо сменить позицию критика на позицию исследователя, проверить ход и выводы рассуждений В. Кичина фактами — в той степени, в которой анализ искусства такой проверке подлежит. Что же выяснится в результате?

В статье «Вокруг смеха» далеко не случайно то и дело мелькает местоимение «мы»: «мы устали смеяться», «мы становимся заметно серьезней», «сознание «несерьезности» смеха нам теперь часто мешает в оценках» (это только на первых четырех страницах) и т. д. И несмотря на известную долю самокритичности («мешает в оценках»), этот, казалось бы, сугубо условный грамматический прием — обращение к потенциальному читателю-единомышленнику — раскрывает наиболее уязвимые в методологическом плане «болевые точки» статьи. Кто мы? Профессиональные кинокритики? Творческая интеллигенция? Читатели журнала «Искусство кино»? Но сопоставим тираж журнала 52 тысячи экземпляров (немалый) — с аудиторией популярного фильма, подчас превосходящей 50 миллионов зрителей, и тут же обнаружим источник возможности теоретической ошибки, когда социально-психологическая потребность сводится к личным пристрастиям, которым сообщается иллюзия всеобщности, иллюзия тем более опасная, что именно критика, как наглядное выражение общественного мнения, обладает реальными возможностями воздействия на художественный процесс.

«Ножницы» между критикой и зрителями — явление далеко не новое. Вариации критических

---

[4] Кстати говоря, и эта проверка не абсолютна — каждая эпоха, да и почти каждое поколение производят свою переоценку, свой отбор классиков; иные признанные фигуры прошлого подвергаются сомнению, а хорошо забытые старые, наоборот, обретают неожиданную актуальность.

суждений — от высокомерного презрения к «эстетически неразвитому» зрителю до слепого следования призраку популярности — наглядное свидетельство неоднозначности взаимоотношений аудитории в целом и критики как важнейшей формы манифестации ее ценностных установок. Было бы наивно и неграмотно претендовать на устранение противоречия между критиком и зрителем — их взаимодействие безусловно носит диалектический характер. Речь идет о другом. Это противоречие должно быть осмыслено как таковое для того, чтобы в необходимых случаях подвергнуться учету, корректировке. А вопрос о судьбах комедии и популярных жанров вообще как раз и представляет собой такой необходимый случай.

Так кому все-таки принадлежит идея о том, что мы разучились смеяться, что нам чужда стихия карнавала и что в современном искусстве комедийный жанр постепенно вымирает или, во всяком случае, вытесняется «грустной комедией»? Как мне кажется, эта мысль возникла скорее в специфической творческой среде, нежели у массовой аудитории, которая зачастую с большей охотой смотрит чистую комедию, нежели комедию грустную, хотя, естественно, и от грустной тоже не отворачивается.

Для того чтобы зафиксировать это противоречие, приведем цифры — о них киноведы зачастую забывают, даже обращаясь непосредственно к феномену зрительского успеха [5].

Статья В. Кичина построена на предпочтении «грустной комедии» — «комедии как таковой», переживающей не только идейно-художественный кризис (судить об этом — прерогатива критика), но и кризис зрительского внимания («нас не смешит», «нам скучно» и т. п.). Здесь-то нас и ожидает некоторый сбой. Оказывается, «неудачную», «глупую» комедию положений «Будьте моим мужем» посмотрело более 30 миллионов человек [6], а «Спортлото-82» и вовсе чемпион — более 50 миллионов зрителей за девять месяцев демонстрации. Удачи это или неудачи, с точки зрения чисто художественной, — вопрос особый, популярность же этих фильмов говорит о потребности в таких лентах у зрительской аудитории и удельном весе конкретной ленты в удовлетворении этой потребности.

Для заострения полемики обратимся к картине еще более уязвимой, нежели названные выше, картине, по традиционным критериям вообще не подлежащей не только поддержке, но и анализу, — «Куда он денется!» Г. Юнгвальда-Хилькевича. В. Кичин упоминает ее лишь однажды как пример «псевдопроблемности» комедии — М. Боярский поет песенки на фоне трактора. Но не будем перекладывать на фильм ответственность за глупость иных редакторских аннотаций — об этом В. Кичин пишет много и справедливо, — ведь и эти «псевдопроблемные» аннотации порождены имплицитным предпочтением «проблемных» фильмов, ну а само по себе эксцентрическое обновление жизни, по-видимому, звучит недостаточно весомо.

Рассмотрим фильм исключительно с точки зрения законов жанра, оставив на время в стороне его очевидные слабости и недочеты. Изначально откровенный, он характеризуется чистой условностью ситуаций, установкой на зрелищность. Сюжетные коллизии играют роль предлогов для вставных номеров, хотя сами коллизии далеко не лишены актуальности (это касается и дружбы народов, и внедрения новой техники в сельское хозяйство, и укрепления семьи и т. д.). Эти мотивы нанизаны здесь на музыкально-песенную канву, которая позволяет решать воспитательные задачи без нарочитой серьезности и назидательности, попутно и легко, для зрителя незаметно.

С первого же кадра условность заявляет о себе во весь голос: М. Боярский исполняет очередной шлягер в окружении танцующих красоток — «мюзикхолльная» специфика налицо. Авторы никого не стремятся обмануть, они начинают не с трактора, не с дружбы народов, а с сути фильма — Развлечения. Тем самым они подставляют себя под удар подчас не лишенных оснований обвинений в «дурном вкусе» (красотки даже стилистически просто рвутся в фельетон), но не обманывают зрителя.

---

[5] Не случайно актуально прозвучавшая дискуссия на страницах «Литературной газеты», озаглавленная «Цена успеха», буквально изобиловала утверждениями типа «зритель любит» или, наоборот, «не любит», в корне расходившимися с цифрами посещаемости.

[6] Здесь и далее, если нет оговорок в тексте, приводятся итоговые данные за год проката.

И зритель с готовностью отзывается на такую откровенность, не санкционированную алиби «серьезности». При относительно небольшом тираже картину посмотрело более 11 миллионов человек. А в это время критик, безоговорочно зачисляющий ее в негативный полюс с усугубляющим вину обстоятельством — «псевдопроблемностью», с горечью пишет: «Из обихода комедии (в век мюзикла!) исчезают песня и танец как способ задать тонус, ритм, весь климат фильма...» Почему же исчезают? Живут и здравствуют, только в фильмах, недооцениваемых, а то и проклинаемых критикой. Свидетельство тому — песни из фильма «Куда он денется!», звучащие в эстрадных программах, на танцплощадках, в магнитофонных записях, то есть ставшие достоянием музыкальной среды, в первую очередь молодежи, особо остро испытывающей «карнавальный голод».

И другой пример — творчество В. Рогового, режиссера, сохранившего верность «легкой комедии» несмотря на ее трудную критическую судьбу. Об этом свидетельствуют почти 40 миллионов зрителей «Баламута» и 16 миллионов у значительно менее удачной картины «У матросов нет вопросов» — любовь к жанру в который раз оказалась сильнее художественной требовательности.

Конечно, сегодня, когда этого режиссера уже нет среди нас, нельзя не отдать должное его последовательности. Но всегда ли он при жизни встречал поддержку критики в своих сугубо развлекательных начинаниях? Это вопрос отнюдь не праздный, ибо далеко не у всякого мастера хватит упорства следовать избранному пути, если этот путь собратьями по искусству считается «непрестижным», а то и недостойным и вызывает больше нареканий, чем похвал, — что может быть легче «осмеяния комедии», она ведь для этого и создана и только облегчает работу недоброжелательным критикам.

Ведь, если вдуматься, основные слабости нашей развлекательной кинопродукции заключаются не в «профанации» серьезных проблем, а в недостаточном профессионализме, художественной неполноценности, неумело поставленных музыкальных и танцевальных номерах, неубедительности и отсутствии яркости актерского исполнения и т. п. — одним словом, в недостаточном владении жанром. А воспитывать подлинное мастерство — задача не фельетонов, а серьезного разговора о развитии развлекательных жанров в нашем киноискусстве, формировании подлинной «школы» эксцентрической, музыкальной комедии, которой наш кинематограф, в силу исторически сложившихся объективных обстоятельств развития отечественной художественной культуры (далеко не только кинематографической), был по сути дела лишен. Если сатира имеет прочную опору в лице Гоголя и Салтыкова-Щедрина, то действительным фундаментом «чистой комедии» могут служить, помимо отдельных шедевров прошлых десятилетий, лишь крохи положительного опыта в работах современных комедиографов, какими бы неудачными они на первый взгляд ни казались. Этот опыт нуждается в заботливом совершенствовании — надо растить и воспитывать сценаристов и режиссеров, актеров и композиторов, которые видели бы в развлечении почетную задачу и высшую цель своего творчества. А это требует особого типа доброжелательной и конструктивной критики, которая сама бы владела законами жанра, а не подменяла бы их оторванными от реальной жизни и консервативными представлениями о примате «серьезности» в искусстве, критериями, регламентирующими художественный процесс и устанавливающими искусственные рамки его многообразию. На самом деле в художественном творчестве мало есть задач почетнее и сложнее, нежели работать в «чистом жанре», придавая новое качество формам, отшлифованным многими поколениями, органично сочетая современность и традицию, без которой искусство мертво.

Здесь нельзя не вспомнить и Людмилу Гурченко, всегда подчеркивающую профессиональную трудность «легких» жанров. Но задумаемся: если музыкальная комедия принесла ей массовый успех еще во времена «Карнавальной ночи», то подлинное уважение и критическое признание пришло с драматическими ролями, именно им отдается предпочтение перед развлекательными фильмами и передачами, которым актриса — наперекор всем и вся — остается фанатически преданной.

Быть может, звания поистине народной артистки она заслуживает именно этой своей самозабвенной преданностью.

С другой стороны, феномен успеха принципиально «идиотской» комедии проявляется в прокатной судьбе иных зарубежных фильмов. Пожалуй, представление о кризисе «чистой» эксцентрической комедии действительно наиболее наглядно опровергается на материале мирового кино последних десятилетий. Краткий пассаж, посвященный В. Кичиным судьбам мировой комедии, — очевидный пример взгляда, смещенного «с точностью до противоположного». Вопреки утверждениям автора, в эпоху фильма «Не пойман — не вор» де Фюнес был не в центре славы, а в когорте заурядных второплановых комических актеров. Его головокружительный взлет в 60—70-е годы — результат точно найденной социальной маски «среднего француза» — среднего возраста, более или менее среднего достатка и усредненных, близких массовому зрителю Запада забот. В тот же период неожиданной популярности добивается Анни Жирардо — заметим, не в выдающихся своих драматических ролях, а в роли «Фюнеса в юбке» — такой же «средней француженки», каким он был «средним французом». И если Жирардо может быть названа «мастером, владеющим и комедийными красками», то де Фюнес — комик «в чистом виде», классического образца. Де Фюнес и Пьер Ришар, который далеко не так прост, как кажется на первый взгляд, и группа эксцентриков «Шарло» (с очевидными чаплиновскими реминисценциями), хорошо известны не только французскому, но и советскому зрителю. В Италии, где традиция «комедии по-итальянски» была изначально ближе к «грустной комедии», именно комические краски принесли мировую славу Альберто Сорди, Уго Тоньяцци, Нино Манфреди, не говоря уже о сказочном по духу народном простаке Адриано Челентано. Что касается кино американского, то можно указать на совсем недавний — 1982—1983 годов — успех чисто абсурдной и открыто «идиотской» комедии «Молодые влюбленные доктора».

Примеров такого рода можно было бы привести множество. Причем возрождение эксцентрической комедии на современном этапе развития западного кино нам кажется принципиально важным потому, что эксцентрика была и остается одним из наиболее действенных орудий борьбы против косности и агрессивности буржуазного миропорядка. И если уж ставить перед собой задачу отказа от приобретения и демонстрации у нас подобного рода картин, как правило, не принадлежащих к числу шедевров — хотя лучше бы научиться доходчиво разъяснять зрителю их идейно-художественную специфику и антибуржуазную сущность, — то решать ее надо только путем создания советских фильмов, способных удовлетворить эту потребность, то есть возрождения «чистой» комедии социалистического образца, воюющей с мелкобуржуазными пережитками — не столько в конкретных сюжетных ситуациях, сколько в самом типе художественного мышления, пафосе разрушения отживших барьеров, социального, нравственного и эстетического обновления мира.

Так почему же В. Кичину кажется, что карнавал умер, когда в реальности он продолжает жить, только в иных, не санкционированных историей формах? Жить во дворе и на танцплощадке, а иногда и в «фольклоре» невысокого пошиба, в «идиотской» комедии, базирующейся на абсурдности иных наших привычек и отходящих в прошлое обычаев, в фарсе, благодаря которому человечество может, смеясь, распроститься со своим прошлым, родимые пятна которого есть и в нашем обществе. Видимо, где-то — а в случае комедии это особенно очевидно — «мы» критика расходится с «мы» зрителя не в силу злой воли и недальновидности автора, а в силу исторически сложившейся объективной ситуации.

Действительно, если зритель молод — к тридцати годам, говорят, он уже просто перестает ходить в кино, то критик, если еще не стар, то, как правило, зрел — к тридцати годам его статьи только-только начинают печатать, а умение высказывать свои мысли в печатной форме приходит чаще всего значительно позднее. Если зритель, опять-таки, как правило, не искушен в искусстве и приходит в кино в свободное от работы время (духовно обогатиться или просто отдохнуть — это уже вопрос другой), то критик в кинозале — на работе, часто

в одиночестве. А ведь самому порой трудно разобраться, что насмешит, а что нет, — тут может прийти на помощь огромный зал Дворца спорта, реакция которого не замутнена чрезмерным эстетическим опытом, а то и откровенным снобизмом.

Тут возникает и такое не лишенное оснований предположение — уж не потому ли «мы» говорим о расцвете киноэксцентрики в прошедшем времени, что тогда просто сами были моложе, неискушеннее, более живо воспринимали откровенность в искусстве, нежели сложные ассоциативные ходы? Не является ли заключение об «энергетическом кризисе» смеха результатом кризиса способности критика смеяться от души? Во всяком случае, эта мысль далеко не чужда самому В. Кичину, поскольку он анализирует собственную реакцию на фильм — ошибочно представляя эту реакцию как закономерность, чуть ли не обязательную, — с не меньшей тщательностью, чем вызвавшее ее произведение.

Критик в соответствии с родом своей профессиональной деятельности вращается в определенной микросреде — творческой интеллигенции, которая, разумеется, множеством нитей связана с макросредой — жизнью, миром в целом, но где возникает и свой специфический климат, особенно остро сказывающийся в системе художественных предпочтений, пристрастий, вкусов. И эта микросреда — важнейшей составной частью которой является критик, — обладает подчас большим влиянием на художника, нежели общественный резонанс его искусства в целом. Тут-то и возникают проблемы направленности критики как основного метода влияния на художественное творчество, тут-то и возникает опасность преобладания групповых пристрастий — повторяю, не по злому умыслу, а стихийно, в силу профессиональной специализации — над объективными общественными потребностями.

Разумеется, очерченная выше ситуация достаточно схематична: нет абстрактного «широкого зрителя», нет и «первородного греха» — возрастного, психологического, профессионального — у критика как такового. Но есть опасность непроизвольной «подмены ракурсов» в кинематографической прессе, подмены, которой не удается избежать далеко не только автору статьи «Вокруг смеха».

А в результате и появляются своеобразные фильмы-кентавры, которые, с одной стороны, вроде бы приближаются к чистому развлечению, а с другой, претендуют на постановку каких-то иных, несвойственных жанру проблем. А жанр — воплощенная память искусства — мстит за нарушение его законов художественной неполноценностью самого произведения. Но, как это ни парадоксально, к фильмам-кентаврам критика порой относится значительно более снисходительно, нежели к тем произведениям, которые стремятся сохранить верность избранному жанру. Само по себе алиби, претензия на серьезность служит достаточным основанием для того, чтобы оценить картину высоко именно по наиболее слабым в художественном плане ее компонентам.

В качестве примера тут можно привести фильм «Карнавал», состоящий из серии эстрадных номеров, нанизанных на условную и весьма традиционную интригу — историю девушки, которая хочет стать артисткой. Обаяние исполнительницы главной роли Ирины Муравьевой в сочетании с поистине осатанелым стремлением ее героини добиться успеха по законам жанра требовали счастливого конца и блестящей карьеры. Но в угоду «реалистичности» авторы приводят героиню к другому результату, а именно к возвращению в родной город без студенческого билета театрального вуза. Авторы как бы тем самым доказывают, что только повседневная реальность способна дать человеку полное и глубокое удовлетворение. Спору нет, большинство девочек, стремящихся к славе, кончают тем, что возвращаются в родные места, и очень было бы хорошо, если бы они оставались этим довольны. Но в том и состоит специфика искусства и специфика жанра, что, отдавая главную роль талантливой исполнительнице, одаренность которой для всех очевидна, и делая ее носительницей того самого жизненно необходимого карнавального начала, авторы вступают в противоречие с самими собой, разрушая художественную структуру картины. Но опять-таки, как нам представляется, именно

наиболее слабые стороны картины дали ей возможность избежать критики, которая бесспорно бы на нее обрушилась, будь авторы смелее и последовательнее.

Еще более яркий пример тому — фильм «Шляпа», который уязвим с точки зрения и зрелищно-развлекательного начала, и того серьезного сюжета, который переплетается с эпизодами мюзик-холла. С одной стороны — праздничное зрелище, песни и танцы, кстати говоря, поставленные порой, хоть и при участии талантливых исполнителей, менее удачно, нежели в картине «Куда он денется!», с другой — история «лишнего человека», руководителя эстрадного ансамбля. Герой Олега Янковского в течение всего фильма никак не может найти себе места и применения, болтается из стороны в сторону, проходя мимо тех действительных возможностей реализации собственного дарования, которые ему неоднократно предоставляются по ходу сюжета.

Эти две линии — зрелищная и драматическая — лишь искусственно увязаны одна с другой, но влияют они друг на друга пагубно. Не получается ни подлинной праздничности, ни исследования судьбы человека, оторвавшегося от общества. Более того, в угоду развлекательному жанру картину заканчивает традиционный «хэппи энд» — герой получает моральное оправдание и вознаграждение за свои заслуги в воспитании молодежного ансамбля, хотя вся логика сюжета требовала иного, драматического конца.

Вот тут-то и возникает самое любопытное. Если бы авторы ограничились чисто развлекательными функциями, играли бы в игру откровенно и не претендовали на постановку философских проблем, независимо от уровня, на котором были бы поставлены музыкальные, танцевальные номера, и степени достоверности сюжетных связок между ними, то они бы безусловно вызвали на себя огонь критики. Если бы всерьез рассматривались проблемы, связанные с взаимоотношениями героя и общества, надо было бы показать трагедию его неустроенности и пагубные последствия по сути своей антиобщественного поведения. Это последнее, вроде бы чисто теоретическое допущение прямо приводит к картине совершенно иного уровня и плана, с тем же актером в главной роли, играющим по характеру абсолютно того же самого героя. Картина эта была поставлена Р. Балаяном, и называется она «Полеты во сне и наяву». Весьма актуальная и по сути своей дискуссионная, она по праву вызвала и серьезные споры о правомерности такого рода образа в качестве главного в фильме, о степени социальной точности и гражданского пафоса в решении темы и в оценке поступков героя. В дискуссию эту мы в данном случае вдаваться не будем. Подчеркнем лишь строгость критериев, с которыми критика подошла к оценке этой не во всем удавшейся, но безусловно талантливой ленты. И абсолютное отсутствие этой строгости по отношению к картине «Шляпа», где выведен аналогичный образ, со значительно более сомнительным результатом, ибо счастливый конец уничтожает какую бы то ни было критичность в оценке персонажа и приводит к его своеобразной идеализации. Таким образом, и с той и с другой стороны картина «Шляпа» как бы огораживает себя от критики, которая бы последовала, будь она чисто развлекательной или, наоборот, сугубо драматической. И делается это за счет нарушения законов искусства, резкого снижения действительного художественного качества в угоду превратным критериям критической оценки, сложившейся, повторяю, не столько у аудитории, сколько у профессиональной прослойки художественных критиков.

В ином ракурсе — уже изнутри самого искусства — угроза «отрыва» от широко распространенных вкусов и устремлений, подмены художнической чуткости к реальным общественным процессам высокомерным приговором духовной «недоразвитости», якобы обнаруживающей себя в увлечении «красивой жизнью» — своеобразной трансформацией того же карнавала,— дала о себе знать в таком безусловно интересном фильме, как «Родня» Н. Михалкова. Почти неприкрытое пренебрежение к своим героям и их проблемам превращает на экране в фарс то, что при заинтересованном взгляде изнутри обратилось бы трагедией. В результате подлинные конфликты и взаимоотношения людей как бы «снимаются»

и заменяются балаганным набором едких, издевательских, зачастую точных критических заметок, которые, однако, существо нравственной проблематики оставляют за кадром.

Эрозия критериев поразила, таким образом, не только критику, но и практику комедийного творчества. Сказалась она, разумеется, и на прочей «развлекаловке». Сходные акценты нетрудно обнаружить, скажем, и в подходе к приключенческим фильмам. В качестве последнего — для статьи, но, к сожалению, не для нашей практики— примера сравним прокатную и критическую судьбы двух картин последних лет, собравших в какой-то мере рекордные аудитории — соответственно 71 и 87 миллионов зрителей, — «Экипаж» и «Пираты XX века». И та и другая были подвергнуты резкой критике за то, что стремились заинтересовать и привлечь зрителя экстремальными ситуациями и ударными моментами, вообще свойственными приключенческим сюжетам. При этом нетрудно было заметить, что по отношению к «Экипажу» была проявлена бóльшая снисходительность.

Что же тут произошло? А произошло то, что, недостаточно веря в законы жанра, в данном случае приключенческого фильма, автор «Экипажа» дополнил его в первой серии своеобразной антологией мелодраматических мотивов, из которых лишь один или два были действительно важны для восприятия последующих событий. Остальные же дали критикам алиби для постановки проблем, которые в рамках этого сюжета решены быть не могли. Слабости картины были приняты критикой за ее достоинства, ну а зритель по-своему среагировал на ее фабульную перегруженность.

В «Пиратах XX века» мелодраматического алиби не было — картина была сделана от начала и до конца по законам жанра. Несмотря на то, что в некоторых эпизодах авторам не хватило вкуса, такта и точности в расстановке акцентов, картина, следуя специфике жанра, формировала отношение к мужеству и храбрости как к необходимым качествам человека. Зритель поддержал внятность и последовательность жанрового решения, в то время как в глазах большинства рецензентов эти черты свидетельствовали об «ущербности» и нежелании работать в рамках «серьезного» искусства. Картина оказалась незащищенной от критики, которая, на мой взгляд, свидетельствовала не столько о (вполне обоснованном) критическом отношении к данному произведению, сколько о принципиальном неприятии самого жанра.

Речь идет не о том, чтобы безоговорочно утверждать художественное совершенство и превосходство таких фильмов, как «Пираты XX века» или «Куда он денется!», а о том, чтобы объяснить и раскрыть мифотворческий механизм их критической оценки. Огульное разоблачение «развлекаловки» чревато тем, что кинематографисты все более будут опасаться и все менее уметь работать в чистом жанре и принимать условия игры, стремясь к созданию фильмов-алиби, фильмов-кентавров.

Теперь вернемся к комедии. Конечно, тонкой и глубокой, внутренне полемичной статье В. Кичина не свойственны крайности обличителей «развлекаловки» — популяризаторов ошибок и заблуждений серьезной и вдумчивой критики. Но мы не случайно сосредоточили свое внимание на механизме предпочтения «грустной комедии» комедии «чистой». Именно это предпочтение и приводит к подмене критериев оценки и отдельных фильмов, и творчества кинематографистов, и даже кинопроцесса в целом.

Ведь функция критика состоит не только в том, чтобы высказывать свое личное мнение о том или ином произведении, но и в том, чтобы служить связующим звеном между художником и его аудиторией. Тут разрыв может привести только к тому, что критика не сможет ни адекватно осуществлять оценку и анализ художественного процесса, ни оказывать влияние на творчество, ни воздействовать на вкусы аудитории, ибо, сталкиваясь с оценками, диаметрально противоположными собственному восприятию искусства, читатель будет ориентироваться в кинорепертуаре от противного. «Ругают» — значит надо посмотреть.

Именно эти соображения заставили нас поставить несколько вопросов критике и критикам, чтобы выяснить, где наиболее уязвимые места в критическом подходе к «чистому жанру», в том числе к комедии.

Последствия подмены критериев далеко не

безобидны, поскольку она тормозит качественный рост произведений непрестижного чистого жанра, а смешение жанров превращает в своеобразную индульгенцию, которая освобождает кинематографиста от подлинной ответственности и перед аудиторией, и перед критикой. Откровенность художника, выносящего свой замысел на суд зрителей, сменяет маскировка, наносящая ущерб и комедийным, и драматическим компонентам. Тем самым за кадром остается основная проблема, решению которой призвана служить критика, а именно проблема повышения художественного уровня каждого фильма и киноискусства в целом, ведь произведения развлекательных жанров совершенствуются не путем искусственных «прививок серьезности», а настойчивой работой по познанию и овладению законами жанра, разработки его внутреннего богатства и многоплановости.

Думается, необходимо стимулировать художника работать в жанре, а не пренебрегать им, удовлетворять потребности зрителей, а не обличать их за «неразвитый вкус». Ведь вечная потребность в карнавале по сути своей неистребима. Надо только учиться развлекая не отвлекать, а обучать, воспитывать, формировать художественные вкусы, развивать личность, одним словом, решать те задачи, которые призвано решать все советское искусство, разумеется, не в одних только развлекательных жанрах, но и в них тоже, а учитывая их повышенную популярность, именно в них в первую очередь. Нужно всемерно повышать общественный престиж художественного развлечения — комедии, музыкального, приключенческого фильма — и разрабатывать профессиональные критерии оценки качества этих произведений, основывающиеся на подлинной художественной традиции и действительных законах жанра, а не на искусственно сформированной и во многом архаичной системе ценностей, в рамках которой «серьезное» искусство безоговорочно предпочитается искусству массовому, популярному, развлекательному. Ибо и это последнее является существенной предпосылкой полноценного использования свободного времени и соответственно важной составной частью социалистического образа жизни.

В. Дмитриев

О позиции критика и чистоте жанра

В замечательной повести Михаила Зощенко «Коза» одной из наиболее драматических фигур является «ученый агроном» Пампушкин, проживавший в третьем номере дома на Карповке в Петрограде и сочинявший исследование «Несколько слов в защиту огородных вредителей». Вращаясь среди малоинтеллигентного контингента жильцов, для которых огородные вредители вряд ли могут служить объектом восторга и защиты, несчастный агроном был не в состоянии донести до соседей свою животрепещущую мысль, что и сделало его научное подвижничество нудным и тягостным, лишенным творческого взаимодействия с окружающим миром.

Мы далеки от того, чтобы сравнивать автора статьи «О развлечении и «развлекаловке» Кирилла Разлогова с Зощенко и тем более с его грустным персонажем. Но в том, как написана эта статья, какие эпитеты и сравнения подбирает автор, какие примеры приводит для подтверждения своей концепции, как изначально защищается от возможных упреков оппонентов ссылками то на классиков, то на недостаточную разработанность проблемы, зримо ощущается чрезвычайно привлекательная позиция критика, готового подставить голову под град ударов, но настаивающего, чтобы его прежде всего выслушали. Поэтому и отступает на задний план желание незамедлительно опровергнуть автора, когда он, допустим, защищает фильм «Пираты XX века», хоть и дрожат пальцы от нетерпения, а возникает

потребность некоего диалога, в котором, возможно, проступят контуры истины. Кто знает, какие высоты науки, может быть, взял бы «ученый агроном» Пампушкин, когда б его труд об огородных вредителях был если не внимательно изучен, то хотя бы поверхностно пролистан!

Как и К. Разлогову, нам бы хотелось поддержать призыв В. Кичина к возрождению и развитию советской кинокомедии, а также и любого другого развлекательного жанра, будь то мелодрама, детектив, мюзикл или вестерн (безнравственную развлекательность, составляющую значительную часть духовной продукции буржуазного мира, мы из разговора, естественно, исключаем), причем это представляется важным не столько из-за общенародного «тяготения к свободной раскованности праздничной стихии», сколько по весьма простому и конкретному поводу. Подросток, подпрыгивающий от удовольствия на глупейшей комедии, предпочтительнее подростка, тупо и злобно вырезающего ножом свое имя на стене родного дома. Девушка, заливающаяся слезами над несчастной судьбой графини прошлого века, предпочтительнее девушки, выясняющей отношения с подругами с помощью кулаков. Вероятно, еще предпочтительнее подросток, стоящий в очереди за абонементом в консерваторию, и девушка, познающая азы мазурки и падекатра в школе бальных танцев, но как массовое явление, согласимся, подобное занятие не что иное, как утопия. Полтора-два часа, на которые развлекательный кинематограф оторвет своих молодых зрителей от возможных злых дел, сведения счетов, жестоких забав, да еще если он внесет хоть толику покоя в их разбушевавшиеся души, да еще если преподаст, пусть на самом примитивном уровне, уроки добра и милосердия, эти полтора-два часа не представляются потерянными впустую.

Поэтому с максимальной осторожностью следует подходить к время от времени раздающимся призывам снять с экрана ту или иную ленту, когда ее нечем заменить, когда надоедливая тягомотина, вытащенная в спешном порядке с полки прокатной конторы, может вызвать только неприязнь к кинематографу и нежелание вернуться в зал еще раз. Улучшение репертуара необходимо, но оно должно вестись с толком, с учетом наличных возможностей, а не исходя лишь из благих намерений.

Конечно, чрезвычайно важно, чтобы развлекательная, как и всякая другая, картина не нанесла бы вреда общественной морали, не пропагандировала бы плохой вкус и не выдавала бы весьма сомнительные ценности за непреложные истины. Но это уже зависит от таланта и такта создателя фильма, его нравственного и общественного темперамента. Жанры здесь ни при чем. Хорошо бы, разумеется, чтобы лента, развлекая, поучала, но требовать это от нее в обязательном порядке вряд ли целесообразно: у нас перед глазами достаточно фильмов, в которых развлечение было само по себе, поучение — само по себе, а в целом получался совершенно несусветный гибрид, вызывающий недоумение и раздражение одновременно. Поэтому согласимся с К. Разлоговым в утверждении положительного начала развлечения как такового и принцип его самоценности примем в качестве точки отсчета наших дальнейших размышлений.

Прежде всего следует с удовольствием отметить, что развлечение получило у нас в последние годы великолепный теоретический фундамент. И К. Разлогов, и В. Кичин, а вместе с ними и другие серьезные исследователи научились, цитируя М. Бахтина, писать о «смехотворчестве», карнавалах, балагане и ярмарочных игрищах. Подобные вариации на тему концепции большого ученого отдают иногда чрезмерной условностью и наивностью, и вообще критикам следовало бы заключить конвенцию о запрещении упоминания слова «карнавал», настолько оно оказалось затасканным. Но так или иначе факт остается фактом: теория в данном случае не оказалась позади процесса развития искусства, не обогнала его, а вровень с ним обосновала необходимость развлекательного искусства, обозначила его границы в деле воспитания и организации нормального досуга зрителей и сняла налет второстепенности с явлений, еще недавно пребывав-

ших на кухне культуры на положении «золушек». Даже недоброжелатели эксцентрической комедии или вестерна не рискуют теперь впрямую выступать против них, ограничиваясь разговорами о невысоком качестве, якобы изначально свойственном этим жанрам, что легко опровергается ссылками на конкретные примеры. Все это отрадно.

Отрадно и другое. Если несколько лет назад можно было наблюдать дефицит развлекательных фильмов, то теперь достаточно заглянуть в последний годовой номер журнала «Советский экран», где помещаются полные списки выпущенных картин, чтобы с удовольствием убедиться, что количественно зрители нашей страны полностью или почти полностью обеспечены комедиями, различными модификациями приключенческого фильма и мелодрамами. Несколько недостает музыкальных лент, но оно и понятно: жанр трудный, требующий постановочной точности, разноплановых актеров, виртуозов монтажа. Хороших музыкальных фильмов всегда будет мало, как ни расширяй их производство. Но на количественное увеличение лент этого рода все-таки не следует смотреть, драматически всплескивая руками в предощущении посредственных фильмов-близнецов, хотя такое и случается. Полезнее увидеть, как относительное изобилие поощряет склонность пусть к маленькому, но эксперименту, поиску нестандартного сюжетного решения, изобразительному изыску. При небольшом количестве картин, когда любая лента, независимо от ее уровня, призвана прямо с колес заполнять прокатные прорехи, подобные поиски нового были бы почти невозможны. Вероятно, еще рано говорить о переходе количества в качество, но без количества качества не достигнешь. Период малокартинья в советском кино конца 40-х — начала 50-х годов преподал в этом плане очень хороший урок.

Но здесь-то и таится знаменательный парадокс. Высоколобая теоретическая мысль и повседневный кинематографический процесс призваны находиться друг с другом в тесном семейном родстве, тем более что и та, и другая стороны накопили достаточно аргументов для взаимного обмена. Однако на практике дело обстоит далеко не так. Критик, пишущий почти исключительно для коллег по ремеслу и мало заботящийся о том, чтобы его выкладки доходили до тех, кто своими руками выстраивает здание фильма; режиссер, пропускающий мимо ушей любое выражение недовольства и копящий в своем досье исключительно комплиментарные выдержки из статей и писем зрителей, — обе эти фигуры стали, к сожалению, весьма часто встречаться в современном кинобытии. Интересны в данном случае не только позиции, но и обосновывающие их доводы. Критику хочется самовыражаться («исповедоваться» — на языке современной терминологии), и ему принципиально неприятны «развлекаловки», годящиеся, по его мнению, лишь на два-три абзаца ехидного пересказа содержания. В свою очередь режиссеру, с трудом подогнавшему сценарий под нужды кинопроизводства и истратившему последние силы в борьбе с другими членами съемочной группы, как правило, нет дела до Аристофана и средневекового шутовства — в лучшем случае ему необходимы конкретные рекомендации, которыми он мог бы руководствоваться в дальнейшем, а любые посторонние рассуждения его лишь раздражают. Это взаимное неприятие, существование в параллельных плоскостях приводит к весьма печальным последствиям, и то, что К. Разлогов, искусствовед по профессии и призванию, попытался преодолеть в своей статье цеховую ограниченность и рассмотреть проблему развлекательного фильма с новой, нестандартной точки зрения, заслуживает признательности. Интересны и некоторые его рекомендации, хотя здесь имеется обширный материал для полемики, уточнения, а то и неприятия. Вообще конкретика статьи слабее ее теоретической части: в ней есть темперамент, но не хватает ясности, привлекает парадоксальность, но удивляет неточная аргументация. Некоторые неожиданные суждения в статье не имеют, вероятно, самостоятельной ценности и введены для обострения мысли и приглашения на спор. Правда, в этих случаях не помешало бы позаботиться о том, чтобы частности не заслонили главного и оценка, отличная от общепринятых, не стала

бы верстовым столбом, вокруг которого можно было бы водить бесконечные критические хороводы.

Мы, во всяком случае, постараемся этого избежать, хотя, повторим, иногда дрожат пальцы от нетерпения.

В статье К. Разлогова есть одна любопытная особенность. Она написана от лица человека, заинтересованного в развитии развлекательных жанров и в то же время не рискующего брать на себя роль трубадура истины. Поэтому он охотно идет на метаморфозы, дающие возможность придать объем рассматриваемой проблеме. Автор статьи выступает прежде всего как исследователь, теоретик, стоящий чуть-чуть над полем битвы и изучающий процесс развития порожденной им концепции. В конкретных оценках фильмов он — критик, в ряде социологических выкладок — журналист, в анализе цифр посещаемости картин — прокатчик, в предпочтении одного жанра другому — зритель. Подобная многоликость была бы чрезвычайно симпатичной, если б не тот бесспорный факт, что с помощью таких превращений автор зачастую облегчает себе задачу, уходит от серьезных выводов и заменяет общее частным. Это особенно зримо тогда, когда им приводится число зрителей, просмотревших тот или иной фильм. Конечно, приятно оперировать миллионами, но даже миллионные цифры без точного анализа мало что проясняют в текущем кинопроцессе, если не стоять на точке зрения одного директора кинотеатра, искренне считающего, что картина, собравшая двадцать тысяч зрителей, в десять раз лучше картины, собравшей две тысячи. Не прибыльнее, а именно лучше, то есть имеется в виду не кассовый, а качественный критерий.

Дело в том, что цифрами можно перебрасываться как угодно. К. Разлогов выпускает в В. Кичина, предпочитающего «грустную комедию» «комедии как таковой», пулеметную очередь из миллионов, собранных фильмами «Будьте моим мужем» и «Спортлото-82», а В. Кичин имеет возможность ответить К. Разлогову точно такой же очередью из миллионов, отданных «грустной комедии» «Вокзал для двоих». К. Разлогов с радостью выдвигает в качестве аргумента сорок миллионов «Баламута», а нам, например, невесело, что четыре картины Чарли Чаплина чрезвычайно посредственно прошли в нашем прокате. К. Разлогов полагает, что «Пираты XX века» собрали на четырнадцать миллионов зрителей больше, чем «Экипаж», потому что жанрово были сделаны точнее и определеннее, а нам думается, что подобное превосходство базируется на том, что «Пиратов» смотрели преимущественно подростки, вновь и вновь возвращавшиеся в зрительный зал и таким образом увеличивающие цифру посещений, и законы жанра здесь ни при чем.

Менее всего мы склонны считать свои доводы окончательными. Они не менее дискуссионны, чем предложенные автором статьи «О развлечении и «развлекаловке». Но нам представляется важным еще раз подчеркнуть относительность цифровых критериев в оценке произведений киноискусства, которое на своем веку знало все: проваливались замечательные фильмы и имели фантастический успех пошлейшие поделки, триумфально проходили великие картины и не оправдывали расходов по постановке ленты, запрограммированные на большую прибыль. Полагаем, что К. Разлогов знает это не хуже нас, и если ему понадобились цифры, то в этом был свой немалый смысл.

И в конкретных оценках, и в рекомендациях автор старательно обходит вопрос качества развлекательных фильмов. Он хочет судить намерения, а не результаты; если же судит результаты, то видит в них хорошие замыслы, не состоявшиеся по вине не столько художников, сколько зловредных критиков. Порой это приводит к выводам столь ошеломляющим, что объяснить их можно только крайностями полемики, к которой готовит себя К. Разлогов. Так, о картине «Пираты XX века» сказано буквально следующее: «... картина, следуя специфике жанра, формировала отношение к мужеству и храбрости как к необходимым качествам человека». Мы считаем возможным обсудить жанровые особенности фильма, прививающего к дереву традиционной пиратской ленты ветвь эстетики «фильмов ка-

ратэ», но становится как-то не по себе от мысли, что подобные произведения призваны не только развлекать, но и формировать «отношение к мужеству и храбрости». В «Пиратах...», вполне возможно, помимо воли авторов, увлекшихся кинематографическими забавами в ущерб нравственной концепции, прозвучал совершенно чуждый гуманистической традиции русского и советского искусства (вспомним Л. Толстого, М. Шолохова, Вс. Иванова, И. Бабеля) мотив убийства с удовольствием, кровавой игры, «мужского развлечения». Налицо здесь не столько жанровая последовательность, сколько жанровая безответственность.

Но если критерии художественные и даже моральные для автора статьи не слишком важны, если он просто ставит опыт на материале развлекательного кинематографа, то критерий кассовый оказывается единственно необходимым и возможным. В нем, по крайней мере, есть определенность, точность, зримость выбора.

К сожалению, этот вывод простейшей арифметики, не требующий сложных доказательств, — разочаровывающий итог интересных размышлений К. Разлогова.

Несравненно убедительнее К. Разлогов в другой части своего исследования. Он — за чистоту жанра, за точное знание его законов, за умелое их использование. Он против добавок в виде серьезности, против смешения разномастных стихий, против подделок под проблемный фильм. В отстаивании этой позиции автор в большинстве случаев последователен. Его упреки критикам, хотя бы частично, необходимо признать справедливыми, он весьма искусно указывает на несообразности некоторых картин и выстраивает модели их возможного улучшения. Но и здесь при максимальном уважении к ясно выраженной концепции с ней хочется скорее поспорить, чем согласиться.

Выдвигать и отстаивать идею чистоты жанра в настоящее время несколько рискованно, если учесть, что уже не один десяток лет мировой кинематограф бьется над ее реальным воплощением. Осерьезненная комедия, психологизированный детектив, мелодраматизированный вестерн — эти «жанры-кентавры» уже дали вполне достаточно прекрасных произведений, чтобы утвердить свою жизнеспособность. Чистая комедия, или детектив, или вестерн сразу не приходят на ум, а если и приходят, то в таких малозначащих, вторичных образцах, что и вспоминать о них не хочется. И это при том, что мечта о создании подобного фильма буквально носится в воздухе и многие крупные художники кино безуспешно пытались осуществить ее на практике. Разве что чистая мелодрама дала несколько удачных образцов, но и этот жанр непрерывно трансформируется, усложняется, социологизируется, так что о его «чистоте» говорить трудно.

Иногда за фильм чистого жанра ошибочно принимают то, что им отнюдь не является. Обратимся к зарубежной практике, поскольку там этот вопрос в силу специфики развития кинопроизводства, сориентированного в капиталистическом мире прежде всего на коммерческий успех, разработан более подробно, чем у нас. На последнем Международном кинофестивале в Москве в июле 1983 года было представлено электронное детище Ф.-Ф. Копполы «От всего сердца» — по сюжету традиционнейшая чистая голливудская мелодрама, а по художественному замыслу — чрезвычайно запутанное произведение, чья «чистота» полностью закрыта многочисленными аллюзиями, ассоциациями и реминисценциями. Рядовой зритель может смотреть «Инопланетянина» С. Спилберга как чистую космическую сказку, а «Конана-варвара» Д. Милиуса как чистый кинематографический комикс, однако любому исследователю и даже рядовому любителю кино в этих на первый взгляд чрезвычайно простых лентах видны сложные отыгрыши прежних космических или фантастических картин, интересное использование разноплановых мифологических структур, не говоря уже о том, что фильмы эти не совпадают по своим идейным посылам: гуманный «Инопланетянин» противостоит фашиствующему «Конану». Таких примеров можно привести множество.

Даже с «идиотской комедией», служащей у К. Разлогова едва ли не образцом чистого

жанра, дело обстоит достаточно сложно. Если это просто набор трюков, он обречен на быстрое забвение. Если же подобная комедия склонна к абсурду и выворачиванию наизнанку буржуазных ценностей, она настолько усложняется, что «чистой» ее можно считать лишь условно.

И уж совсем далек от чистой комедии Луи де Фюнес. К. Разлогов справедливо отводит от него прозвучавшее у В. Кичина обвинение в «формальной клоунаде», но утверждение, что «его головокружительный взлет в 60—70-е годы — результат точно найденной социальной маски «среднего француза», тоже мало что проясняет. Маска «среднего француза» в фарсовой интерпретации была у Фернанделя, в сентиментальной — у Жака Тати, в трагикомической — у Бурвиля, в недотеписто-интеллигентской она есть у Пьера Ришара — комиков замечательных, но на де Фюнеса непохожих.

Луи де Фюнес — это стало зримо видно после его смерти — удивительно точно сыграл смешную и горькую ситуацию человека, лезущего в самую сердцевину механического мира, не избегающего, не чурающегося его, как Фернандель, Тати и даже Бурвиль, а именно лезущего, примеривающего на себя его абсурдные законы и пытающегося им соответствовать, хотя по природе своей герой Луи де Фюнеса весьма далек от них. Актер любил приключенческую комедию, мог сыграть бытовую и даже классическую, например мольеровского «Скупого», но просто трюк, основа эксцентриады, не был ему близок. Он непременно добавлял в него то словесную остроту, то неожиданное движение, то игру с попавшим на глаза предметом. Эти дополнения, всегда тщательно подготовленные и психологически оправданные, и выводили его творчество за пределы чистой комедии.

Теоретически мы, как и К. Разлогов, за чистые жанры. Нам хочется от души смеяться на комедии, плакать на мелодраме, дрожать от напряжения на детективе. Мы против искусственных добавок в фильмы, делающих их порой несъедобными. Мы за простое развлечение. Но беда в том, что мы давно его не получаем, а если получаем, то в таком высушенном и глупом виде, что и развлечением его не назовешь.

Рискнем поэтому высказать спорную мысль и первыми будем рады, если ее опровергнет кинематографическая практика. В 80-е годы XX века романтическая мечта о чистых жанрах является иллюзией. И критика, к которой обращается с упреками К. Разлогов, здесь ни при чем. Ситуация текущего времени, момент развития искусства, отношение художника со зрителем сейчас таковы, что жанрово-несущая конструкция развлекательного произведения в качестве необходимого ингредиента, обеспечивающего стабильность, должна включать в себя усложняющий параметр. Число подобных ингредиентов достаточно велико, и только от замысла, умения и вкуса художника зависит, что он выберет. В одних случаях пригодится поправка на иной жанр, в других — стилизация, в третьих — реплика в сторону старого кинематографа. Многое пойдет в ход, если есть талант, желание работать и если режиссер будет правильно сориентирован критикой.

В подтверждение этой идеи хотелось бы привести пример одного из наиболее удачных развлекательных (надеюсь, авторы не обидятся за этот абсолютно почетный термин) фильмов последних лет — сериала «Семнадцать мгновений весны». Только самый наивный зритель может решить, что ему демонстрируют подлинную историю агонии фашистского рейха, когда предлагают основанный на реальных фактах, но вымышленный рассказ, где с блистательным профессионализмом использован широко известный мотив борьбы и победы человека, волею судеб оказавшегося один на один с государственной машиной враждебной ему страны. Изобретательные сюжетные ходы, умелое воссоздание атмосферы действия, убедительная игра актеров — все работает на фильм. Но его общественный резонанс, мы уверены, был бы несоизмеримо меньше, если бы не счастливая находка создателей картины, включивших в нее в качестве внешне необязательного, но внутренне совершенно необходимого ингредиента многочисленные хроникальные материалы. Это придало картине дополни-

тельное дыхание, ввело ее в ситуацию мировой истории, наполнило кровью жизни придуманные ситуации. Не только политический и художественный, но и зрительский, развлекательный потенциал фильма благодаря этому увеличился многократно. Ни в одной из других лент, посвященных сходной тематике, не был так точно найден и использован усложняющий параметр, почему успех «Семнадцати мгновений весны» (не только поэтому, но и поэтому тоже) остался непревзойденным.

Оттолкнемся от этой мысли — и нам представятся спорными некоторые положения К. Разлогова. Так, он считает слабостью «Экипажа» многочисленные мелодраматические мотивы первой серии картины, и это звучит убедительно с точки зрения чистоты жанра приключенческой ленты, точнее, «фильма катастроф». Но уберем эти мотивы, особенно историю взаимоотношений бортинженера и стюардессы — и картина сразу потеряет в зрительском интересе, так как заметно ослабится основная, приключенческая часть фильма. При просмотре ленты вряд ли кто сомневался в том, что самолет долетит (если б не долетел — картину не снимали бы), однако в том, что все останутся живы, зритель не был уверен. Ситуация, при которой поссорившиеся влюбленные могли бы потерять возможность помириться, вполне реально вытекала из сюжета картины, не противоречила жанру и обеспечила кинозалу необходимый заряд волнения. Разумеется, мелодраматические перипетии можно было бы изложить более компактно, но в принципе расчет авторов картины, думается, оказался точнее рекомендации исследователя.

Спорной является и критика финала картины «Карнавал». В целом этот фильм представляется нам неудачей, связанной с проигрышной попыткой режиссера увидеть в сценарии не то, что там написано, с неверной образной ориентацией актрисы Ирины Муравьевой, со вкусовой нетребовательностью в постановке музыкальных номеров. Однако именно финал в картине отработан точно. К. Разлогов прав: по законам жанра фильм требовал счастливого конца, но законам, скорее, кинематографа 30-х годов, нежели современного, где вопрос «хэппи энда» решается непросто. Для сравнения можно вспомнить известную музыкальную мелодраму-дилогию «Смешная девчонка» и «Смешная леди», первая часть которой хорошо известна и советским зрителям. В обоих фильмах талантливая певица Фанни Брайс добивается огромного сценического успеха и терпит поражение в сфере личной жизни. Ее неудачные любовные истории — расплата за триумфальную карьеру, и это полностью соответствует новому взгляду на жанр музыкальной ленты. В «Карнавале» — обратный ход: человек тратит столько усилий для того, чтобы пробиться на сцену, терпит столько разочарований и столько теряет, что возвращение домой воспринимает как единственную возможность покоя. И в данном случае подобную историю можно было бы изложить интереснее, но путь смешения жанров, нового, неожиданного конца представляется более убедительным, нежели следование известным образцам.

Таким образом, не следует пугливо сторониться «фильмов-кентавров» или предавать их остракизму, потому что не будь их — в развлекательном кино вообще ничего не осталось бы. Другое дело, что критика должна с максимальной точностью оценивать ингредиенты, привнесенные в картины, и делать вывод, насколько они там необходимы с точки зрения замысла. Это поможет режиссерам избежать весьма характерных ошибок, связанных со спорным использованием актеров и неверной оценкой зрительской аудитории. В первом случае чрезвычайно характерен фильм «Куда он денется!», где режиссер Г. Юнгвальд-Хилькевич имел в руках беспроигрышную карту в лице актера Михаила Боярского и крайне неумело этим воспользовался. Любая невнятица сюжета, любые сомнительные фокусы были бы прощены или не замечены публикой, если бы ей с максимальным темпераментом и эффектом представили любимого актера. Произошло же следующее: М. Боярскому, которому уже за тридцать, то есть, мягко говоря, не юноше, предложили плохо написанную роль человека молодого, чуть наивного, играющего в солидность и не знающего, как справиться с

бурлящим темпераментом. Воспроизвести это на экране актеру было не под силу, он начал отчаянно подгонять роль под себя, и результат усилий был весьма плачевен. Все остальные слабости фильма — ничто рядом с этой основополагающей неудачей.

Ярким примером неверной оценки зрительской аудитории является музыкальный фильм «Душа». Его сценарий, первоначально написанный для Аллы Пугачевой, был затем переделан для Софии Ротару, и заодно режиссер А. Стефанович решил порадовать почитателей группы «Машина времени», пригласив в картину и ее. Результатом был даже не «кентавр», а двухголовое животное «тяни-толкай» из популярной сказки о докторе Дулиттле (у нас известном под именем доктора Айболита), расколовшее аудиторию. Зрители и слушатели Ротару — это люди преимущественно взрослые, положительные, семейные, любящие посидеть у телевизора и поговорить о трудной судьбе эстрадных «звезд». Грохот «Машины времени» им в лучшем случае непонятен, в худшем — вызывает у них глухое раздражение. Зрители же и слушатели популярной группы, напротив, люди молодые, дерзкие, не признающие авторитетов, открыто и бурно выражающие свои эмоции. К Ротару они относятся снисходительно и без особого интереса. Совместить эти противоположности в одном кинозале было невозможно, и фильм «Душа», казалось бы, призванный выиграть благодаря использованию двойного развлекательного потенциала, оказался в проигрыше, не добрав миллионов зрителей, которые вполне мог бы получить, верно рассчитав ситуацию.

Особое значение для развлекательных фильмов имеет ориентация на национальные традиции. То, что А. П. Чехов жил в России, обеспечило во многом развитие в нашем кино жанра «грустной комедии», который, не достигая, разумеется, уровня великого первоисточника, тяготеет именно к нему. Все лучшие «грустные комедии» вышли из пьес Чехова, из его знаменитого желания написать комедию о том, как он и она разговаривают, шутят, готовятся к будущей жизни, а наутро он умирает. До смерти в картинах Э. Рязанова и Г. Данелия, как правило, доходит редко, но если мы, преодолев сложившиеся традиции и неудовольствие зрителей, настаивающих на счастливых финалах, гипотетически представим себе неожиданную смерть на бегу героя того же «Вокзала для двоих», это не будет противоречить ни сюжету, ни жанру ленты.

И у мелодрамы в нашем искусстве есть огромные традиции, в детективе же — несравненно меньшие, почему мелодрама не чурается самостоятельных решений, а детектив грешит вторичностью.

К сожалению, по правильному замечанию К. Разлогова, «наш кинематограф, в силу исторически сложившихся объективных обстоятельств» был лишен школ эксцентрической и музыкальной комедии, и это делает весьма проблематичной возможность их бурного развития. Впрочем, у музыкального фильма такая возможность есть.

В 1969 году Г. Юнгвальд-Хилькевич, вероятно, уже привыкший к роли отрицательного примера, сделал в жанре героической комедии музыкальный фильм «Опасные гастроли», жестоко раскритикованный в печати. После разгрома режиссер начал искать новые пути, снимая балаганных «Трех мушкетеров», хотя сложнейшим жанром пародии не владеет, или подпуская немыслимые «феллинизмы» в свою последнюю работу — современную сказку «Двое под одним зонтом». Между тем с «Опасными гастролями» дело обстоит не так просто, как может показаться на первой взгляд. Зрители до сих пор любят эту картину. Актер Владимир Высоцкий, для которого и был поставлен фильм, никогда от него не отказывался и незадолго до смерти готовился дебютировать в качестве режиссера экранизацией известной повести А. Козачинского «Зеленый фургон», чья проблематика не столь уж далека от проблематики «Опасных гастролей», и к тому же здесь налицо жанровое совпадение.

Произошло то, что не должно было произойти. Размашисто и справедливо критикуя картину, мы выбили у Г. Юнгвальда-Хилькевича из-под ног почву, отобрали самое сильное оружие и лишили права на материал. Этот материал — Одесса, прежде всего в музыкаль-

ном, но также в бытовом, гротескном и романтическом преломлении. В первом опыте мало что вышло, а продолжения не последовало. И другие пути режиссера оказались тупиковыми. Может быть, стоит ему еще раз вернуться в музыкальную Одессу? Здесь у нашего мюзикла есть собственные, незаемные возможности.

Режиссер А. Сурикова как-то говорила о своем желании сделать картину по «Педагогической поэме» А. Макаренко, не только сюжетно, но и музыкально столкнуть два мира: уходящий — с его блатным надрывом и сентиментальным всхлипыванием — и новый, возвещающий о своей победе в трубных звуках и громких маршах. Замысел чрезвычайно интересный, хотя и трудный для исполнения.

И вестерны на материале гражданской войны у нас могут сниматься не только потому, что похожие сюжеты из американской истории воспроизводил Джон Форд, но прежде всего потому, что шестьдесят лет назад проскакали по советским экранам «Красные дьяволята». Опыт этого фильма еще недостаточно изучен, и пользуются им не всегда точно. Разве верно поступил Э. Кеосаян, заменив в своей знаменитой четверке «Неуловимых мстителей» негра из «Дьяволят» на цыгана? С бытовой точки зрения — верно, по высокому счету искусства — нет. С этой заменой из картины ушел пафос интернационализма, простирающийся за пределы России. Да и с точки зрения сюжета негр давал несравненно большие возможности для острых поворотов. Сработал стереотип, тогда как должна была сказать свое слово любовь к неожиданностям, без которой хорошего вестерна не поставишь...

В заключение хочется еще раз обратиться к исследованию К. Разлогова и поддержать его важнейшую мысль о необходимости воспитания мастеров развлекательного кинематографа. Представим в мечтах, что теоретическая мысль поднялась на неимоверную высоту, что появились большие и серьезные исследования о национальных корнях развлекательных жанров, что критики с максимальной бережностью относятся к кинопроизведениям и дают художникам точные и полезные рекомендации. Но если параллельно этому в сценариях царит полная беспомощность, если в монтаже не удается добиться нужного ритма, если «звезды» мюзикла не в состоянии пластично повернуться и могут лишь демонстрировать себя на крупных планах, а «звезды» вестерна холодеют от ужаса перед приближающейся лошадью, то ничего хорошего не получится. Поэтому будем в общем деле взаимно вежливы и взаимно трудолюбивы.

Что же касается критиков, к которым обращается с вопросами К. Разлогов, то откроем секрет: все, кого мы знаем, любят развлекательные фильмы. Правда, хорошие. И будем надеяться, что они скажут в дискуссии свое слово. Этим призывом и хотелось бы закончить.

Интервью «ИК»

Владимир Любомудров

Возможности жанра и историческая реальность

— В нашем кинематографе последних лет сложился своеобразный жанровый стереотип приключенческого фильма о гражданской войне. События, о которых рассказывается в этих картинах, вроде бы имеют прямое отношение к истории становления Советского государства, но интерпретированы с той установкой на суперзрелищность (стрельба, погони, переодевания, похищения и чудесные превращения «своих в чужих» буквально не дают перевести дух), что кажется, будто все это происходит в достославные времена покорения Нового света...

Владимир Павлович, ваш первый фильм «Ищи ветра...» тоже в общем-то сделан в жанре, который искусствоведы окрестили «истерном». В нем много аттракционов — ярких, красочных, зрелищных. Но не становятся ли эти аттракционы цепью самоценных трюков и розыгрышей, не проясняющих ни авторскую мысль, ни авторское понимание истории? Не мешает ли это современному зрителю воспринимать историческую реальность эпохи революции, гражданской войны, социальные конфликты той поры во всей их сложности и драматизме?

— Да, к сожалению, так случается. Но не жанр тому виной, а конкретный фильм. Кстати говоря, лично я несколько иначе, чем критики, понимаю содержательные возможности жанра, в котором был сделан фильм «Ищи ветра...». Вы говорите — «истерн». Что ж, пускай так. Но этот условный жанр дает возможность сказать о прошлом не меньше, чем строгая фактография. Честно говоря, я не ставил целью снять историческую картину. Ведь исторический фильм рассказывает только о том, что б ы л о. А это сужает спектр художественного поиска, ограничивает игровые возможности. К тому же точность воспроизведения исторического события сама по себе еще не является гарантией проникновения в сокровенный смысл эпохи. Поэтому я и не берусь рассказывать о том, что б ы л о, а стремлюсь, заглядывая из сегодняшнего дня в прошлое, рассказать о том, что м о г л о б ы т ь, выразить в игровом, придуманном сюжете понимание истории. Другое дело, что рассказать о прошлом в любом жанре надо убедительно и, главное, достоверно — в смысле воспроизведения деталей и подробностей, характеризующих жизнь данного исторического периода.

Эпоха гражданской войны — сложное, трудное для нашей страны время. А интерес мой именно к этому периоду связан с желанием исследовать, понять природу драматических отношений между людьми, которые складывались в ту пору, со стремлением показать, как в условиях гражданской войны проявлялись человеческие характеры, происходило их становление, а зачастую и ломка.

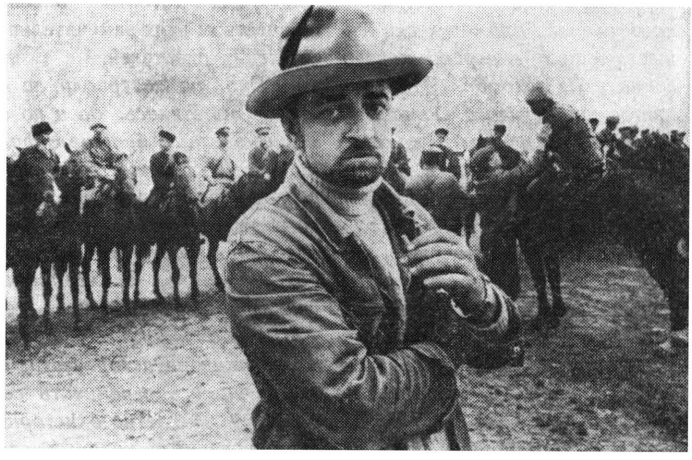
Многие же ленты, подобные «истернам», программно, если хотите, не претендуют на подобное исследование. В них все построено на игре в драматические моменты и, как правило, присутствует стандартный набор героев, главный из которых — смельчак-одиночка, борющийся со злом. Но в происходящем вы не найдете ни одного ответа на вопрос «почему» — почему именно так разворачиваются события, именно так поступают герои. И еще одно свойство объединяет подобные фильмы и, на мой взгляд, приносит наибольший вред нашему кино — эта «игра» всегда прикрывается достоинствами сугубо исторического повествования. Мол, все, о чем вы тут узнали, — правда, так действительно было. Налицо же как раз отсутствие достоверности. На мой взгляд, «истерн», сегодня столь процветающий, — жанр в принципе неорганичный для нашего кино. У нас своя самобытная история, которую не расскажешь на заморский манер. Нужно искать другие пути.

— Но мне кажется, да и вы уже говорили, что дело не в жанре. Жанр вестерна-«истерна», наверное, имеет право на существование в нашем кино. И есть немало прекрасных примеров, когда использование форм вестерна нисколько не вредило в разработке историко-революционной темы. Вспомни-

те «Огненные версты» С. Самсонова, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля. В этих фильмах историческая реальность была осмыслена по законам жанра, допускающего и игру фантазии, и притчеобразные построения. Но в то же время и жанр был в значительной степени приспособлен к той исторической реальности, которая послужила отправной точкой сюжета. И в результате мы верим героям, верим в их судьбы, в этих героях есть правда характеров.

Что же касается картины «Ищи ветра...», то в ней, на мой взгляд, каноны вестерна приобрели самодовлеющее значение. Ловкий, мужественный герой, противостоящий жестокости и насилию, сам сеет насилие и жестокость и в конечном итоге не становится для нас «своим», остается где-то по ту сторону экрана, в мире пусть даже и увлекательных, но весьма далеких от исторической реальности приключенческих страстей.

— В слово «приключенческий» критики почему-то всегда пытаются вложить негативный заряд. Мол, «приключенческое» — значит, несерьезное: выдумки для легковерных детей и невзыскательных взрослых. Я же, как автор и постановщик, понимаю свою задачу так: рассказывать только о достоверном, стараться объяснить, вскрывать истинные мотивы поступков людей, внутренние причины, двигающие действие. Но в то же время я имею право сам выбирать, к а к мне рассказывать об этом. Если под «приключенческим» понимать яркий, наглядный, убедительный, запоминающийся рассказ о событии, то я — за т а к о е кино.



Режиссер В. Любомудров на съемках фильма «Первая Конная»

В своем первом фильме я стремился представить разные людские судьбы, рассказать о классовой борьбе, объединившей одних, других же разъединившей навсегда. Причем стремился рассказать об этом так, чтобы зритель не был безучастным наблюдателем, а ощутил накал схватки, узнал героев «в деле». А главное дело для героев фильма — даже в жестоких условиях гражданской войны оставаться людьми. И вот в спасении ценнейшей отечественной породы лошадей, в отношении к беззащитным животным и раскрываются персонажи картины.

Хочу ответить и на ваш упрек в жестокости, брошенный герою. Да, он порой жесток, но он живет по законам своего времени, и борьба со злом порой требует от него жестокости. Наверное, умалчивать об этом не стоит, коль скоро мы стремимся к тому, чтобы не погрешить против исторической правды. Вспомните А. Толстого, Шолохова, Бабеля. Разве боятся они показывать своих героев, когда те проявляют не лучшие из своих человеческих качеств? И это правда, без которой мы бы не поверили и в правду их жизни, подвига, их героизма.

— *Мне кажется, что здесь вы не совсем точны. Правда, которую не боятся говорить о своих героях названные писатели, по природе своей правда исторического и даже документально-автобиографического повествования, открывающая всю сложность и противоречивость изображенных характеров. Что же касается жестокости, свойственной герою вашего фильма, то она чисто «жанрового», литературного происхождения и призвана сообщить персонажу обаяние суровой мужественности.*

Лошади в вашем фильме действительно предстают олицет-

ворением естественного, природного начала, драматически существующего в период крутых социальных сломов. Эта тема явственно звучит в фильме. В богатстве схваченных камерой состояний животных есть глубина и поэзия, есть авторская любовь. И именно здесь, как ни парадоксально, ощущаешь душевное тепло, «человеческое содержание», которого так не хватает жанровым аттракционам, где действуют люди. Привязанность к лошадям, очевидно, не случайна для вас?

— Да, не случайна. Все детство прошло рядом с ними. Начиная в кино, я параллельно с основной работой много работал с лошадьми. Был постановщиком конных сцен во многих фильмах, каскадером... Поэтому я не просто ими увлекаюсь, а хорошо знаю их повадки, их жизнь, их, если хотите, «проблемы». Я очень люблю этих красивых, добрых к людям, понятливых, благородных животных. И, став режиссером, все равно не расстаюсь с ними, храню им верность: снял их в первой картине, в каком-то смысле они герои и второго моего фильма — «Первая Конная».

Совместно с В. Ежовым мы написали оригинальный сценарий. Но предварительно было исследовано и прочитано много материалов о Буденном и его легендарной армии. Могу сказать, что особенно близкой нам оказалась, не боюсь повториться, проза Шолохова, А. Толстого, Бабеля. Стараясь как-то закрепить свою преемственность по отношению к ним, мы даже ввели в повествование героев, прообразы которых навеяны творчеством этих замечательных советских писателей.

— Судя по материалу, за который вы взялись, да и по самому названию будущего фильма, в нем не может быть места рискованным жанровым экспериментам. Кстати, и лошади, наверное, тоже уже не будут находиться в драматическом центре повествования?

Вы, сторонник вольной импровизации на исторические темы, решились ограничить себя рамками конкретного исторического материала, который потребует от вас другой, не беллетристической меры точности в интерпретации событий?

— Должен вас огорчить: и эта картина будет не вполне исторической.

В данном случае еще в замысле фильма я столкнулся с тем, что в истории Первой Конной есть много сложных обстоятельств различного характера, разобраться в которых еще предстоит историкам. Другая трудность состояла в том, что мы даже по чисто практическим соображениям не могли воспроизвести весь путь армии из Царицына в Воронеж и далее в западном и южном направлениях. Фильм тогда потребовал бы баснословных затрат. Нужен был реальный замысел, поддающийся кинематографическому воплощению.

В конечном итоге мы остановились на идее рассказа лишь об одном дне Конармии, который она провела в некоем городе. Вы скажете — снова условность? И да и нет. Условность сия нисколько не противоречит достоверности изображаемых событий. Мы просто воспользовались классическим приемом драматической концентрации. День, о котором мы рассказываем,— один из решающих в жизни Конармии. В этот день Буденный останавливает отступление своей армии, которая утром следующего дня пойдет в бой на Деникина. Нам хотелось, чтобы, прожив этот день вместе с Первой Конной, зрители узнали о ее горестях и радостях, почувствовали могучую силу этой армии. Увидели бы славных, легендарных теперь героев гражданской войны Буденного и Ворошилова во времена их молодости, когда они, не думая о почестях и славе, рискуя жизнью, шли на бой с врагами революции.

В чем была сила Конармии, которая сумела победить лучше вооруженную и гораздо более многочисленную армию Деникина?

Ее сила была в вере — вере в прекрасное будущее всего человечества. За эту прекрасную жизнь, за будущее своих детей бились и гибли бойцы Конармии. Именно эта вера помогла выстоять и победить врага.

Нам хочется, чтобы этот фильм не просто рассказал о юности наших дедов и прадедов. Понять то поколение — это значит понять и день сегодняшний, понять проблемы и заботы нашего поколения.

Интервью вела Л. Высоцкая

Ракурс

Виктор Лисакович,
Андрей Золотов

Экранное слово Андроникова

При одном упоминании этого имени, при каждом обращении к нему ощущаешь внутреннюю торжественность и одновременно легкость, художественную свободу.

Ираклий Андроников!

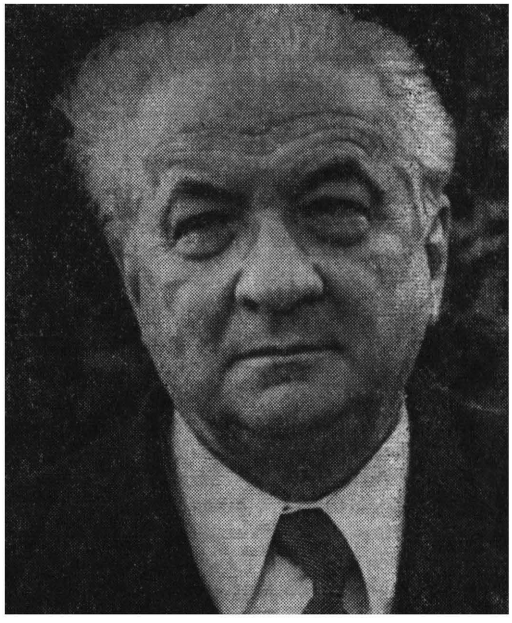
Не пустой для сердца звук рождает это имя — огромное явление современной культуры, современного кинематографа, телевизионного искусства.

Ираклия Луарсабовича знают все. Не одни только литераторы, кинематографисты, работники телевидения и других искусств, но именно все. Популярность не просто редкая — величайшая, небывалая, рожденная в век кино, радио и телевидения. Но рожденная прежде всего самим художественным явлением, имя которому Ираклий Андроников.

Его судьба, его многотрудная жизнь показывают миллионам знающих его людей, что может сделать талантливейший человек искусства для бескрайней аудитории, жаждущей подлинной культуры в эпоху интенсивного развития средств массовой коммуникации.

Что говорить, в нашу жизнь вошло представление о «писателе для писателей», о «кинорежиссере для кинорежиссеров», о «композиторе для композиторов». Это понятно. Это даже правомерно и объяснимо. Всему свое место, и всему должно быть найдено свое точное «имя», точное определение вклада в общее дело, особой роли, реальной функции.

Современное искусство во всех его жанрах, как и современная литература во всех ее разновидностях, развиваются чрезвычайно интенсивно, и вот во всей этой разветвленной, все усложняющейся системе искусств вдруг возникает



И. Андроников

фигура человека — художника и теоретика в одном лице, художника и ученого, художника и критика, художника и артиста, художника и телевизионного персонажа — все в том же одном лице!

И этот уникальный художник, в силу своей природной расположенности, следуя им самим избранной, осознанной и свято выполняемой миссии, берется сказать людям о том, что разнообразие искусств — это единство искусств, что сложность языка литературы, музыки, танца, изобразительного искусства можно и нужно понять. И помогает понять. И делает это ненавязчиво и не оскорбительно для тех, кто знает меньше, чем он, и воспринимает явления искусства иначе.

Андроников обращается к людям со своим словом добра и правды в течение всей своей жизни, чутко избирая для этого самые точные и самые новые формы, ему одному подвластные, будто для него одного созданные — но созданные им самим! И во всем, что он сделал в кино

и на телевидении, отобразилась, воплотилась его личность. Он буквально для всех зрителей сделал очевидной ту непреложную истину, что в современном искусстве экрана личность художника имеет решающее значение.

Как всякое крупное художественное явление, кинотелевизионное творчество Андроникова сложилось не сразу.

Многим и многим памятны незабываемые андрониковские вечера устных рассказов в Зале имени Чайковского в Москве, в Большом зале Ленинградской филармонии.

Но какой огромный путь прошел Андроников от вечеров устных рассказов к своим телевизионным передачам и еще дальше — к фильмам.

Пока Андроников выступал с концертной эстрады, некоторым казалось, что вся сила его состоит именно в искусстве художественного перевоплощения. Говорили даже о том, что мастерство Андроникова — это мастерство имитации. Какое глубокое заблуждение! Сегодня оно развеяно окончательно — андрониковским телекинематографом. Стало ясно, что всегда и во все времена искусство Андроникова было искусством творческого созидания, духовного преображения, искусством, которое можно сравнить с даром великих портретистов, схватывавших характер и дух модели и перевоссоздававших ее своими неповторимыми красками. Кинотелевизионное творчество Андроникова знает несколько этапов. Первый характерен более или менее прямым перенесением на телеэкран концертных выступлений. За ним последовал новый период, когда мы стали всматриваться в Андроникова не только как в чудо-человека, который способен на наших глазах «нарисовать» портрет художника, писателя, музыканта, но который есть самоценное и необычное явление в искусстве, заслуживающее самого пристального внимания. Здесь уже была заслуга не только самого Андроникова, но и тех, кто с ним сотрудничал, заслуга телевидения.

В этот второй период родился цикл фильмов под общим названием «Слово Андроникова». Название было рождено в объединении «Экран». В это время определился поворот в нашем понимании андрониковского творчества.

В трехтомнике Сочинений Андроникова, в первом томе, вышедшем в 1980 году, опубликована вступительная статья Мариэтты Сергеевны Шагинян. Она называется «Слово Андроникова».

Писательница взяла и вынесла в заголовок это новое понятие, рожденное телевидением.

У Мариэтты Сергеевны читаем: «...Но слово Андроникова не было только произнесенным словом. В его рождении участвовал весь человек, его жесты, мимика, интонация, глубокое выражение мыслей и чувств. Когда мы слушали Ираклия Андроникова на сцене, мы видели перед собой всего человека, создавшего себя как объект искусства».

Андроников как объект искусства... Тема обширнейшая, тема благодарная. Если попробовать даже сверхкратко ее коснуться, то, верно, и начать следовало бы с разговора об Андроникове как о человеке искусства по своему воспитанию, образованию, складу души. То есть человеке открытом, способном эмоционально выразить личные переживания и передать их.

Об искусстве внушения применительно к искусству Андроникова следовало бы, наверное говорить особо, ибо Андроников обладает в этом смысле поразительным даром. Мы верим ему, слушая его. Мы верим ему, глядя на него. Мы верим ему, всматриваясь в черты особого, неповторимого лица, в его пластику, в пластику рук, выражение глаз, в интонацию голоса — меняющуюся с годами, но сохраняющую свою неповторимость. И не просто сохраняющую. Эмоциональная действенность андрониковской интонации становится в каждой его работе все острее и острее. У Андроникова можно найти целый ряд замечательно тонких наблюдений и суждений о различиях между письменной и устной литературой, можно найти проникновенный гимн интонации! Он, может быть, как мало кто другой, понимает значение и художественную роль, энергетическую мощь интонации в музыке, в речи. Применительно к Андроникову можно даже говорить об интонировании мысли!

Итак, Андроников, как человек искусства, сам стал теперь для нас объектом искусства. Природа андрониковского творчества может

быть охарактеризована как природа кинематографически-телевизионная. Здесь взаимосвязь, которая может быть понятна до конца в единстве образов кинематографического и телевизионного. Это позволяет говорить о кинематографическом новаторстве Андроникова, а не только о ряде блестящих фильмов по его сценариям, с его участием, рожденных его артистическим вдохновением.

Герои Андроникова, как правило, реальны. Его истории рождены самой жизнью. И во многих из них автор участвует не только как исследователь, но и как новый персонаж психологической драмы. Можно говорить о том, что образы Качалова, Толстого, Маршака, Яхонтова и многих других, воссозданные Андрониковым на экране,— это как бы проявление на своеобразной невидимой пленке постижения реальности писателем — актером — кинорежиссером: таков Андроников.

Присваивая Андроникову еще и титул кинорежиссера, мы ни в коей мере не умаляем заслуг тех режиссеров, которые успешно с ним работали. Мы только хотим подчеркнуть, что каждый его фильм прежде, чем мы его увидели на экране, был поставлен для себя самого автором от начала и до конца, сыгран полностью. Все его картины — это единый большой фильм «Рассказы литературоведа» или «Устные рассказы», а мы его называем «Слово Андроникова»...

Трудно себе представить современную художественную среду без слова Андроникова. Его выступления и в учебных передачах телевидения, и в собственных фильмах, и в радиопередачах стали для нас необходимостью. Потому что каждая встреча с ним — это праздник общения с незаурядным человеком, с личностью, с огромным богатством ее внутреннего мира, а этого сегодня мы ждем от экрана.

И, наконец, слово Андроникова — это то, как он, Андроников, читает стихи. Поразительно читает! Стихи Бориса Пастернака, или стихи Пушкина, или стихи Лермонтова...

В своей последней по времени кинотелевизионной работе «Альбом Одоевского» Андроников говорит в основном за кадром. Таков его замысел. В кадре он появляется только для того, чтобы прочесть стихи Лермонтова. И чтение этих стихов Андрониковым — чтение стихов Лермонтова, поэта всей его жизни, — здесь особенно проникновенное. Оно волнует до слез.

Отныне всякий раз, читая стихи Лермонтова, мы будем слышать голос Ираклия Луарсабовича: «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана...»

Андроников глубоко убежден, что зрителя может занимать не только действие в кадре, но и действие в монологе, произнесенном в кадре.

Это важное, принципиальное положение всей киноэстетики Андроникова. Оно многократно испытано им самим и вслед за ним другими в кинематографических произведениях для большого и малого экранов.

В первый фильм-монолог, фильм-рассказ Андроникова, созданный на «Ленфильме» (режиссер М. Шапиро), вошли его знаменитая «Загадка Н. Ф. И.», а также рассказы «Подпись под рисунком» и «Земляк Лермонтова».

Рассказчик в этой картине являлся зрителям сразу в двух временных измерениях: в студии — прямо обращаясь к своим зрителям-слушателям, и в условном, придуманном «любительском фильме», снятом рассказчиком на натуре, в местах реального бытования его героев. Как живо встают перед глазами кадры этого уже давнего фильма!

Вторая киноработа Андроникова представляла собой сюиту его устных рассказов. Он играл Горького, А. Толстого, Качалова, Маршака, Всеволода Иванова, Шкловского, Соллертинского, Яхонтова, Остужева, Гаука и еще шесть или семь ролей. Фильм назывался «Ираклий Андроников рассказывает». В этой работе для нас, зрителей, да, наверное, и для авторов, особенно важной была похожесть изображаемых Андрониковым лиц.

С годами число фильмов росло, менялся их характер, менялись наши представления о масштабе личности Ираклия Андроникова. В «Страницах большого искусства», выступая, казалось бы, всего лишь (о, это «всего лишь!») в роли комментатора, связывающего в некую последовательность уникальные кадры хроники, запечатлевшие великих деятелей русского и советского искусства, Андроников сумел передать

своей многомиллионной аудитории ощущение крупности, значительности этих людей, свою и нашу любовь к ним, изначальную, глубокую любовь к художнику как к выразителю чаяний народных.

В «Троекуровых палатах» (своеобразная андрониковская экскурсия по залам Музея музыкальной культуры имени Глинки), в «Воспоминаниях о Большом зале»— фильме об освященном историей зале Ленинградской филармонии и шире — о людях, которые там выступали, и еще шире — о людях, которые в стенах этого зала приобщались к музыке,— Андроников раскрылся особенно ярко как музыкальный просветитель, артист и снова, и снова как личность особого масштаба.

Наконец, в большом, продолжающемся и поныне цикле фильмов «Слово Андроникова» Ираклий Луарсабович явился со своими героями, но как их Автор, Автор открытый, объявленный, всеми нами признанный.

Действие в монологе, произнесенном в кадре, в цикле «Слово Андроникова» достигло высот истинного драматизма. В нем и трагедия коснулась андрониковского искусства своим тяжелым крылом...

Андрониковское кредо — действие в кадре и действенное слово — открыло новую сферу для литературы в телевизионную эпоху существования кинематографа. По пути Андроникова пошел Виктор Шкловский, создав свою двухсерийную ленту «Жили-были» и четырехсерийную — о Льве Толстом (режиссер Ю. Белянкин). У Андроникова учатся, с большим и меньшим пониманием сути его искусства, многочисленные ведущие, комментаторы, обозреватели.

Путь Андроникова пытаются использовать многие писатели, поэты, драматурги, режиссеры, актеры, музейные работники, смело ступающие на подмостки Останкинской концертной студии или других студий поменьше.

И в кинематограф документальный, и в кинематограф игровой все настойчивее входит Автор как действующее лицо, Автор как собеседник персонажей, Автор как непосредственный участник событий, Автор как самоценная личность, заслуживающая пристального внимания. Вспомним сериал Константина Симонова «Солдатские мемуары», вспомним телевизионные циклы Сергея Смирнова...

А сколь любопытны и многолики проявления прямого и опосредованного влияния андрониковской авторской интонации, его особой системы «вызывания» персонажей и «общения» с ними в современном игровом кино, особенно телевизионном.

...Есть у Ираклия Андроникова одна замечательная работа. Называется она «Оглядываюсь назад». Впервые она была опубликована в Собрании сочинений 1975 года и помечена годом 1974. Повторена в Собрании сочинений 1980 года и помечена: 1974—1979. Автор как бы говорит нам, что он не отказывается ни от одного слова в этой своеобразной автобиографии, которая звучит и как анализ собственного творчества, и как некий конспект собственной жизни. Кончается статья «Оглядываюсь назад» такими словами: «Годы идут, и пора мне понять, что главное в жизни пройдено. Но, к сожалению, кажется, что в работе до главного я еще не дошел, что многое надо еще исследовать, многое рассказать»...

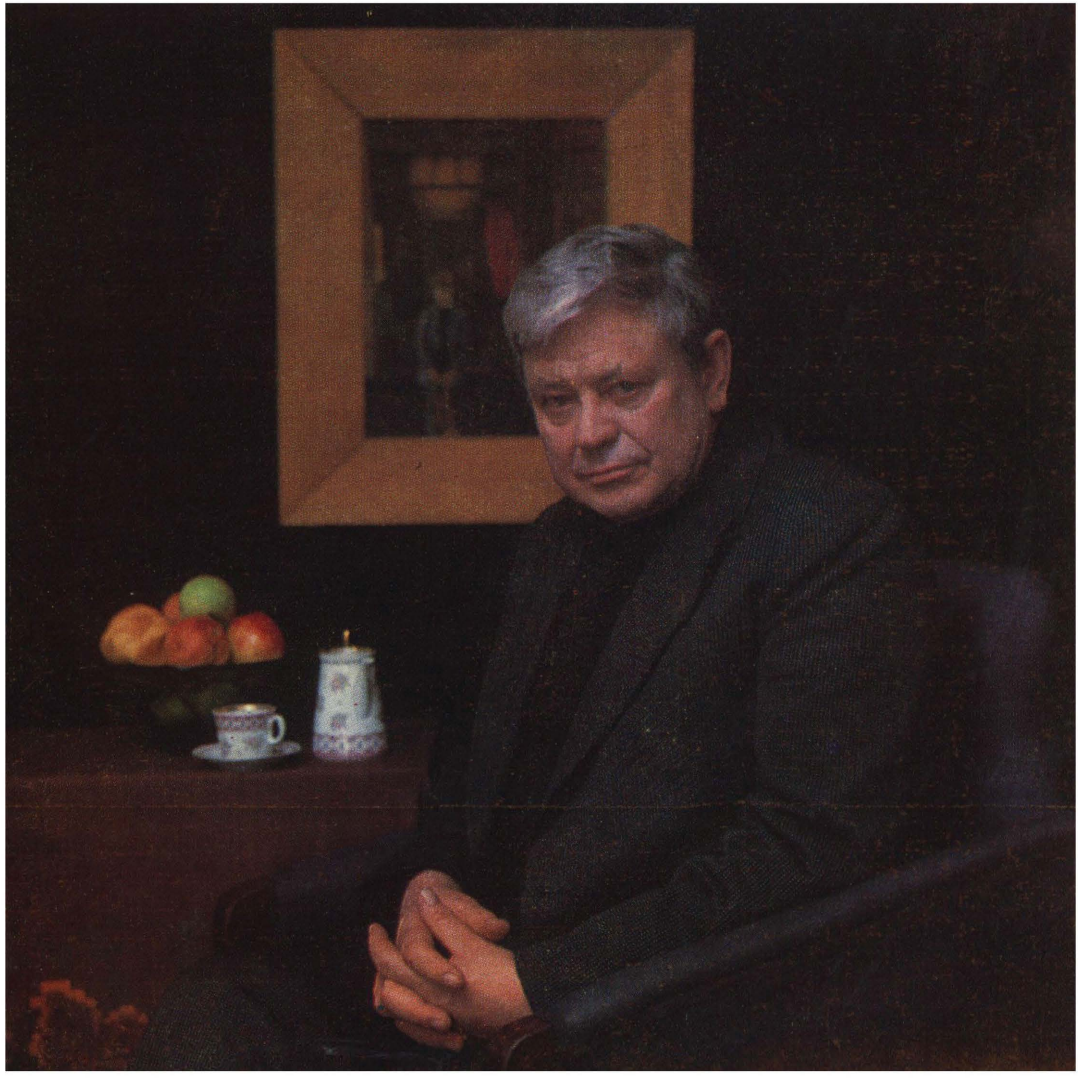
Ираклий Андроников — лауреат Ленинской премии, ее он получил за свои работы в телевизионном кино.

Ираклий Андроников — народный артист СССР; это звание не только признание его артистической деятельности, оно удостоверяет всенародную любовь к Андроникову — человеку и художнику, слова которого ждут, в слове которого люди находят отклики своим мыслям об искусстве, литературе, жизни.

Искусство нуждается в изучении, но искусство еще больше нуждается в том, чтобы его любили. Эти две тенденции не всегда соединимы, ибо изучение требует профессиональных усилий, а любовь к искусству порой чурается их. Но они естественно соединились в человеке, о котором мы с любовью, нежностью и гордостью думаем сегодня, соединились в том явлении искусства и культуры, имя которому — Ираклий Луарсабович Андроников.

Донатас Банионис

Фото В. Бондарева

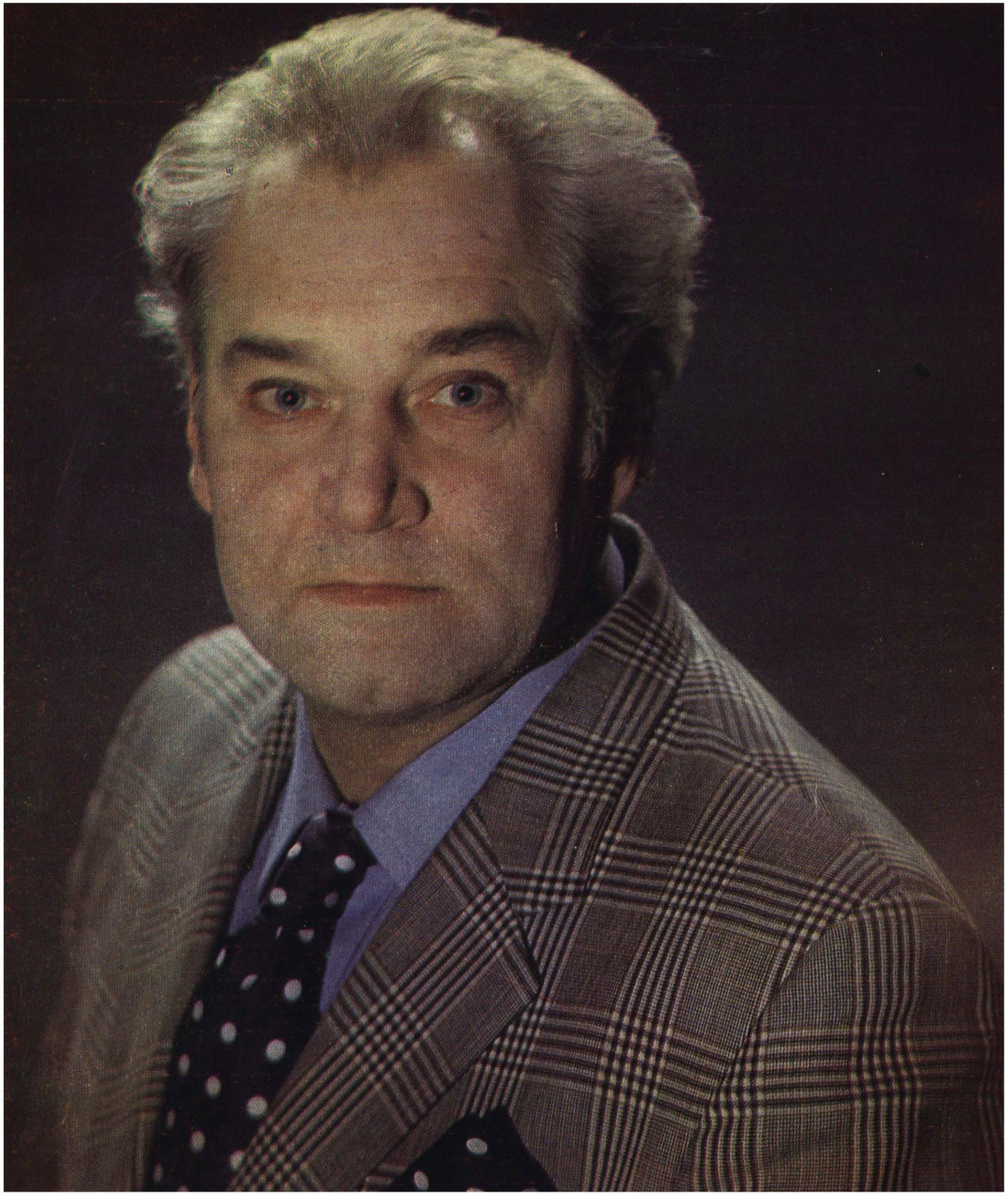


Светлана Немоляева

Фото Г. Тер-Ованесова

Татьяна Аксюта

Фото В. Бондарева



Владлен Давыдов

Фото Г. Тер-Ованесова

По страницам газет и журналов

Новая рубрика «ИК» предполагает прежде всего обращение к материалам республиканской кинопечати. Это, на наш взгляд, расширит «сектор обзора» и самого кинопроизводства, и выступлений кинокритиков, позволит внимательнее следить за многообразными связями кинематографа и зрителей.
Предлагаемая в этом номере беседа с директором Рижской киностудии Г. Лепешко, опубликованная на страницах ежемесячного информационного кинобюллетеня «Кино» (Рига), дает представление о задачах студии, о характере проблем, которые стоят сегодня перед латвийскими кинематографистами. Заметки секретаря Ждановского горкома Компартии Украины А. Крапивной, напечатанные в журнале «Новини кіноекрана» (Киев), посвящены VII республиканскому кинофестивалю «Человек труда на экране».

КИНО

Генрих Лепешко

Всегда новый метод — умение руководить

— Можно сказать, что кинематограф нашей республики развивался, осмысляя историю и опыт Коммунистической партии. Пожалуй, нет такого периода в ее жизни, который остался бы «за кадром». Почти все виднейшие большевики-революционеры Латвии стали героями произведений латышских кинематографистов. Самым мобильным, самым плодотворным и плодовитым здесь оказалось документальное кино. Я прежде всего хочу вспомнить фильм Михаила Шнейдерова «Мы шли с Ильичем», фильм, ставший лауреатом Государственной премии Латвийской ССР. Это трилогия — «Зарево», «Мужество», «Победа», — охватившая историю Коммунистической партии Латвии с момента ее зарождения до восстановления Советской власти в Латвии в 1940 году, события, которое мы отмечаем в июльские дни каждого года.

Мы не раз возвращались к истории и подвигу красных латышских стрелков. Фильмы «Латышские стрелки», «Фрицис Берг», «Седая гвардия», игровой фильм «Повесть о латышском стрелке» и, наконец, удостоенный премии комсомола Латвии документальный фильм «Созвездие стрелков» — все это не просто история нашей партии, а осмысление революционного, политического, нравственного, социального и человеческого опыта ее деятельности и борьбы.

На киноленте запечатлены образы Петра Стучки, Роберта Эйхе, Юкума Вациетиса, Роберта Эйдемана, Якова Алксниса, Яна Фабрициуса, Екаба Петерса и других коммунистов. Невозможно перечислить все фильмы... Но теперь, вспоминая о них, я могу говорить о горячем, бережном и, я бы сказал, дотошном отношении латышских кинематографистов к истории республики и страны, своего народа, к истории партии. Ведь и послевоенный период, и годы восстановления, и наши дни — все вошло в кинолетопись, в которой немало страниц посвящено роли партии в нашей жизни.

Но дело не только в том, что фильм отразил, о чем он рассказал.

Рижская студия, смею думать, с момента своего рождения стремится создавать произведения, проникнутые тем самым духом партийности и народности, на которые ориентирует нас Коммунистическая партия. Я думаю, что многочисленные награды, дипломы, лауреатства, призы можно считать тому подтверждением...

— Месяц май. Киностудия. На огромной доске приказов и объявлений правительственная телеграмма. Руководство Госкино СССР поздравляет коллектив с первым местом в социалистическом соревновании и с переходящим Красным Знаменем.

Рижская киностудия обычно ходит в передовиках. Бывают кратковременные паузы, когда в социалистическом соревновании она занимает только второе или третье место. Но ненадолго, и знамя Госкино СССР и ЦК профсоюза работников культуры СССР снова возвращается на Рижскую киностудию. Однажды возвратясь, оно оставалось там 11 раз подряд. Сейчас знамя снова у нас. Тем не менее директор не настроен говорить только о достижениях. «Болевые» точки копятся с раздражающим упорством. Их много. Однако качество продукции Рижской киностудии в это же время заметно меняется. Профессиональный уровень латышского кино, как говорится, растет на глазах. В чем парадокс?

— Парадокс в том, что не существует прямой связи между производством и искусством в этом неразлучном союзе, который называется кинематографом. Прекрасно налаженное производство еще не гарантирует высокого искусства и наоборот. И то, что меня в данном случае беспокоит, прямого выхода на производство конкретных фильмов не имеет. Возможно, это когда-нибудь и произойдет — через несколько лет, быть может, десятилетий, — сейчас трудно сказать. Вообще, когда имеешь дело с искусством, не стоит увлекаться поиском прямых связей, простых, элементарных закономерностей — с ними как будто и легче, но это обманчивое ощущение. Лучше сразу смотреть сложностям в глаза. Вы знаете, во что нам обошелся возросший профессиональный уровень латышского кино? В минус семь миллионов зрителей. Пять лет назад в среднем нас смотрели двенадцать миллионов, сегодня смотрят — пять. Опять парадокс. Опять прямой связи не получается. Годами бьемся, чтобы уровень возрастал, думаем угодить зрителю, а он... Сложная ситуация. Придется нам привыкать друг к другу в этом изменившемся качестве. Ничто ведь не является застывшей категорией — ни уровень кинематографа, ни восприятие зрителя...

Фокус в том, чтобы в плену всех этих парадоксов чувствовать себя по возможности уютно. Не стать их рабом, не паниковать, не бросаться в крайности, не принимать поспешных решений.

— Как же вам удается этот фокус? Возможно, речь идет о желанных, оптимальных, новых методах производства, над поиском которых ломают головы не на одной студии. Возможно, вы обладатель «чудесных секретов»?

— Видите, у меня на полке журнал «ЭКО» («Экономика и организация промышленного производства». — *И. В.*)? Прекрасное издание. Очень полезное. Читаю регулярно. Если это можно выдать за секрет, то вот он. А новыми методами я не озабочен. Хотя, не скрою, мы было начали изучать тут кое-что, но приостановились в конце концов. Вообще студия, на мой взгляд, легка на подъем, когда речь идет о новом. Тем более нужны осторожность и продуманность. К тому же, честно говоря, я искренне убежден в том, что самый новый метод и всегда новый — это умение руково-

дить. Когда здесь у тебя что-то не получается — никакой метод не спасет. И секретов я не знаю. Все давным-давно известно. На ключевых постах должны находиться люди, которые мыслят, действуют и решают самостоятельно. Я никогда не вмешиваюсь в решения своих заместителей и начальников цехов. Только в случае ЧП. У нас 11 цехов. Я стараюсь знать все про них. Знаю, что только два из них требуют немного большего внимания. 99 процентов работающих на студии — специалисты, и специалисты, могу свидетельствовать, — стоящие. У всех на памяти события буквально вчерашние. Это прекрасные декорации подвала по эскизам покойного Улдиса Паузерса, сделанные нашими мастерами для фильма «Самая длинная соломинка...». А какие изобретательность и терпение показали работающие над «Миражом»! По-моему, к интерьеру американской провинции не придерешься. Я знаю, что при этом наши работники находили выход просто из отчаянных ситуаций.

Докучать всем, вмешиваться во все самому — бессмысленно и вредно. Так же, как вредно и бессмысленно делать принципиальные выводы из первой, даже второй неудачи человека. Легче всего уволить, но в таких условиях и из самого способного ничего не получится. Пять лет прошло, пока я начал разбираться в директорстве. Это происходило, видимо, для меня очень наглядно. Во всяком случае. я стараюсь всегда помнить: чтобы стать специалистом, нужны время и возможности. Необходимо также, если продолжать о «секретах», чтобы распоряжения и требования были продуманными и обоснованными. И сформулированными. Сформулированными и записанными должны быть права и обязанности каждого на его рабочем месте. Я помню, вся студия негодовала — наступает на творчество бюрократия, а теперь без этого перечня и работу представить сложно. Мы внесли в него по возможности все, вплоть до деталей. И список недопустимых нарушений, и связи по работе: кого подводишь, кто тебя подводит, и так далее, и тому подобное.

Все это, повторяю, элементарные и давно известные вещи. Но если к ним относиться не формально, можно и в самом деле кое-чего добиться. Я думаю, в этом все-таки основная причина появления тех показателей, которые нам время от времени приносят победу в социалистическом соревновании. Только не надо представлять, что у нас всегда и все идет гладко, без сучка и задоринки.

Как раз сейчас на студии у нас не самый легкий период. Есть над чем и голову поломать, и сердцу поболеть. Творческий коллектив — непростой организм. В нем и неожиданности и загадки, не все предсказуемо, не все уловимо. Бывает, вдруг нарушается какое-то равновесие и все приходит в движение. А не каждое движение есть движение вперед. Вот и сейчас происходит такое движение, и оно пагубно влияет на творческую атмосферу. В последнее время мы достигли того уровня внутренней раскованности (замечу в скобках, что говорю не о каждом творческом работнике, а о тенденции) и, если хотите, мужества, когда появляется интерес к работе другого, боль за работу другого. Не надо объяснять, что это значит, не так ли? И вдруг начинается движение, противоположное этой тенденции. Смещаются пласты, акценты, критерии, искажается норма, которая была чрезвычайно благотворной для коллектива. На поверхность выходят люди, которым (я не хочу сказать, что они должны находиться непременно в тени) первую скрипку играть не нужно. И мелодия не та, и мастерство не то. Теперь тратим драгоценное время, чтобы затормозить ненормальное смещение, иначе нас отбросит на много лет назад. Творческую атмосферу — это нечто хрупкое, кружевное, деликатное — создавать нужно годами, а разрушить можно в несколько месяцев.

— Пять лет назад в интервью нашему изданию поворот режиссеров игрового кино в сторону современности вы расценивали как достижение...

— Да... Пять лет, а изменения немалые. Раньше, бывало, говоря о достижениях, вспоминали прежде всего рижскую школу документалистов. На первом этаже (там находятся документалисты. — *И. В.*) и теперь достиже-

ния. И весьма приметные: «Четверо ищут миллион», «Женщина, которую ждут?», «Старше на десять минут», «Расширение мира», «Разговор с королевой», «Последние праздники Эдгара Каулиня», «Лиелвардский пояс», «Моя земля, волшебный мир любви», «...И для души» и, наконец, «Созвездие стрелков». Но сейчас я говорю не об отдельных произведениях и об их уровне, а о процессах, по которым можно хоть в какой-то степени прогнозировать будущее. Так вот, на втором этаже (там находится игровое кино. — *И. В.*) они, на мой взгляд, на данном этапе выразительнее. Сейчас уже идет речь не о повороте к современности, а о какой-то мертвой хватке в эту самую современность. В другую сторону уже и поворачиваем с трудом. Гунар Пиесис мечтал о постановке «Спридитиса». Теперь мается. Ищет сценарий о наших днях. В 1983 году современности будет посвящено восемьдесят процентов выпускаемой кинопродукции, в 84-м — почти все сто минус «Спридитис». Во всяком случае таковы прогнозы, и уже весьма точные.

Сейчас мы переживаем время, когда определяются индивидуальности наших режиссеров. Давно ли это было, когда перечисляли: Калнинь, Пиесис, Пиесис, Калнинь... Кто еще? А теперь: Стрейч, Ритенберг, Бренч, Брасла, Цилинский... Вдруг их оказалось много, и притом разных, и постепенно становится понятным, кто есть кто. И вот уже Петерис Крылов — этот знает, зачем пришел в кино и, похоже, не отступит. Своим первым же фильмом резко выделился среди других Арвид Криевс, своеобразный, талантливый режиссер. Сделал спорный, но интересный фильм. К сожалению, сработал стереотип нашего восприятия, и теперь можно только досадовать на себя за то, что не выпустили «Игру» как экспериментальный фильм. Такие фильмы нужны. Их не запланируешь, тем более надо ими дорожить. Затем следует — Вия Рамане. «Забытые вещи» — ее первая полнометражная работа. Как бы ни оценивать эту картину, нельзя не увидеть, что ее ставил человек способный. А уже идут Луция Лочмеле, удивившая дипломным «Рыжим террористом», Геннадий Земель.

Когда все они так резко «не расщеплялись», было вроде легче. Зато теперь — бóльшие надежды на будущее.

— *Вам не кажется, Генрих Константинович, что нашим режиссерам не хватает лидера?*

— Кажется. Вершина нужна. Она сияет и манит. Дисциплинирует. Объединяет. Вырабатывает критерий. И тем не менее я думаю о лидере лениво, без вдохновения. Те, что я наблюдал, тираны. Они «нивелируют» остальных.

— *Среди лучших фильмов страны те, которые отличает интерес к процессам духовного бытия современного человека. Какое место в кинопроцессе с этой точки зрения занимают фильмы Рижской киностудии?*

— Интерес к духовной жизни человека — не открытие последних лет. Хотя сейчас речь идет о внимании к человеку на каком-то новом качественном витке. Я думаю, наша студия «не выпадает» из этого процесса усиливающегося интереса к человеческой духовности, однако уровень мастерства, уровень осмысления, безусловно, не так высок, как в лучших фильмах. Пока что. Сегодня мы в положении кинематографа, о котором еще мало пишут, но который довольно хорошо знают. И речь идет не только о профессиональной аудитории — так называемый простой зритель знает наших актеров, режиссеров, наши фильмы. Я убеждаюсь в этом, бывая в разных городах на встречах с кинозрителем.

— *Известный престиж на всесоюзной киноарене фильмы Рижской киностудии завоевали. Когда же, на ваш взгляд, настанет день международного признания?*

— Тогда, когда мы попадем на какой-нибудь фестиваль с фильмами Бурова или наших документалистов. Об игровых фильмах я промолчу. Хотя зрительский интерес они уже завоевали. Но фильмы наших кукольников и документалистов, я убежден, принесли бы нам успех. Остается констатировать, что фестивалей меньше, чем хороших фильмов, и... попасть на фестиваль.

— *Пусть так и случится. Благодарю за беседу. Желаю успехов.*

Интервью вела Илга Волкова

«Кино» (Рига), 1983, № 7

НОВИНИ КІНО ЕКРАНА

А. Крапивная,
секретарь Ждановского горкома Компартии Украины

Видеть главное

На улицах и домах культуры Жданова снова появились афиши, которые сообщили об открытии VII республиканского кинофестиваля «Человек труда на экране». Уже в пятый раз в нашем городе проходит этот своеобразный смотр достижений украинских кинематографистов.

Как и в прошлые годы, мастера кино смогут познакомиться с весомыми трудовыми успехами ждановских рабочих, с новыми патриотическими начинаниями. Так, на всю страну прозвучал призыв нашего прославленного сталевара, дважды Героя Социалистического Труда Г. Я. Горбаня «Береги металл — хлеб индустрии». Широкую поддержку в рабочих коллективах нашли почины «Металлургическим заводам — досрочные поставки оборудования высокого качества», «От стали высокого качества к прокату и машинам с почетным пятиугольником».

Народное хозяйство страны получило тонны сверхплановой стали, чугуна, проката и другой продукции. Приближается досрочное завершение строительства гигантского прокатного стана «3000». Это — ответ ждановцев на решения ноябрьского (1982 г.) и июньского (1983 г.) Пленумов ЦК КПСС, воспринятых рабочими душой и сердцем. Сейчас трудовые коллективы глубоко изучают документы июньского Пленума, программную речь на нем Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Ю. В. Андропова. Настрой не на слова, а на дела — этот призыв партии определяет атмосферу, в которой живут и работают ждановцы.

Повсюду на производстве наводится порядок, укрепляются дисциплина, организованность, ответственность каждого за дела коллектива.

Проблемы, которые сегодня решают трудовые коллективы, имеют не только экономический, технический и организационный характер. Это проблемы политические, моральные, психологические, они оказывают глубокое влияние на духовный мир рабочего. Выявить и исследовать этот важный процесс — задача киноискусства. Думаю, кинофестиваль «Человек труда на экране» в этом отношении выполняет почетную и, хочу подчеркнуть, ответственную миссию, раз в два года показывая как достижения, так и просчеты кинематографистов в познании нашего современника. Можно смело утверждать — наш фестиваль особенный. Ждановцы уже ждут его открытия. Они считают большой честью принимать в своем родном городе мастеров экрана, участвовать в просмотре картин.

Уже то, что конкурсные фильмы рассматривает жюри, в которое входят известные всей стране труженики, а каждый из них — специалист в своей области, что картины обсуждает широкая рабочая аудитория, что художники имеют возможность непосредственно встретиться с рабочими на предприятиях и услышать их принципиальное мнение о фильмах, создает условия для требовательного и откровенного разговора, способствует определению четких идейных и эстетических ориентиров, дает толчок и стимул дальнейшим поискам.

За тринадцать лет фестиваль завоевал авторитет у трудящихся и мастеров кино, окреп организационно. Вот что показательно: когда в Жданове впервые состоялся этот киносмотр, рабочие обратились к украинским кинематографистам с открытым письмом. В нем они писали о том, что студии республики создают мало фильмов о рабочем классе. А уже на VI кинофестивале в 1981 году металлурги, машиностроители говорили о том, насколько раскрыт в картинах образ рабочего человека.

Тогда же в своем четвертом письме к мастерам кино передовые рабочие, в частности, писали: «...многое из того, что мы увидели на экране фестиваля, оставило нас неудовлетворенными, вызвало досаду и разочарование. Наряду с интересными произведениями мы увидели фильмы, которые не раскрывают сложный и многогранный характер человека труда, не проникают в его психологию».

Оценка суровая, и претензии закономерные. Ибо рабочие, создающие уникальные металлургические цеха и агрегаты, дающие прокат самой высокой марки; рабочие, чьи рельсы, машины и трубы знают и ценят за отличное качество, надежность и долговечность не только повсюду в нашей стране, но и за ее пределами, имеют полное право на духовную продукцию такого же высокого уровня.

Украинские кинематографисты начали активнее обращаться к отображению на экране человека труда. В последние годы появилось немало художественных, документальных, научно-популярных и телевизионных лент. Свидетельство этому — 37 фильмов, показанных на VI фестивале, во многих из них мы находим интересные характеры тружеников города и села, достоверно и убедительно отображены проблемы, которые они решают.

Помню, как горячо и заинтересованно восприняли ждановцы художественный фильм Одесской киностудии «Крупный разговор». И не только потому, что прототипом главного героя ленты был знатный строитель, Герой Социалистического Труда М. Бодашевский, — авторы сумели раскрыть суть характера рабочего человека, углубиться в мир его радостей и забот. Создателям картины удалось это сделать, к слову сказать, еще и потому, что актер Б. Брондуков четыре месяца провел рядом с М. Бодашевским, а сценарист В. Авлошенко знакомил строителей со своим сценарием, работая над ним, учитывал их предложения и замечания. Запомнились также документальные и научно-популярные ленты «Крутовики» и «Командармы индустрии» В. Сперкача, «Корни» А. Сырых, «Двигатели прогресса» Л. Удовенко, телевизионные фильмы «Мастера» и «Творцы» Р. Синько.

Да, удачи есть. Однако мы ждем художественного открытия — фильма с таким героем, который раскрыл бы зрителю масштаб и стиль мышления рабочего человека 80-х годов, за чьими плечами великая страна и великая культура. Чтобы он, этот герой, стал ярким воплощением нашего советского рабочего — представителя того класса, чья революционная идеология и мораль, коллективистская психология, чьи интересы и взгляды определяют духовный облик всех советских людей. Но есть немало картин, в которых персонажи так бледны и однообразны, конфликты так упрощены и настолько оторваны от реальной жизни, что эти ленты не заслуживают серьезного обсуждения. Мне хорошо запомнился разговор с монтажниками гигантской прокатной машины стана «3000» о том, с каким героем они хотели бы встретиться на экране. «Вот видите, — сказал бригадир Н. Г. Дубницкий, показывая на машину, — мы заканчиваем центровать ее двигатель. Ошибки тут недопустимы, а отклонение не должно превышать трех сотых миллиметра. Только такого малого зазора между жизнью и экраном я хотел бы пожелать кинематографистам».

Подняться до уровня передового рабочего, до уровня его запросов и сознательности. Написала это и задумалась: а ведь и в самом деле это нелегко. Как усложнилось сегодня производство, какой многогранной стала жизнь! Современный рабочий на равных разговаривает с высококвалифицированным инженером, имеет прекрасную библиотеку по специальным вопросам, нередко бывает за границей в долгосрочных служебных командировках. Научно-техническая революция, интенсификация экономики, поставленные партией задачи по усовершенствованию общества развитого социализма — все это накладывает отпечаток на тип мышления, на стиль жизни рабочего. Высокая идейность, профессионализм, инициативность, острое чувство ответственности, государственное мышление — эти его черты органически соединяются с широтой культурных запросов и интересов. Я могу назвать передовиков производства — новаторов, активных общественных деятелей и одновременно прекрасных ху-

дожников, музыкантов, поэтов и даже киноактеров. Могут ли они быть примером для миллионов зрителей? Бесспорно. И партия программирует эти новые тенденции советской действительности. На XXVI съезде, на последовавших за ним пленумах ЦК говорилось, что новый человек — это не только отдаленный идеал, а и реальность наших дней. Правдиво отобразить богатый внутренний мир современного труженика, убедительно раскрыть на экране труд как основу духовного развития человека, как сферу проявления его талантов — для этого нужна немалая одаренность, необходимо настоящее мастерство. И непременно — идейная закалка, гражданская позиция художника; это начало начал его личности.

Зритель с интересом встречает талантливую картину, в которой оживает революционное прошлое нашего народа, ратный подвиг его лучших сынов и дочерей, искренне приветствует яркую экранизацию произведения классической литературы. Но фильмы о сегодняшнем дне, о нашем современнике имеют первостепенное значение. Труженики хотят видеть в фильмах отображение нашего сегодняшнего и завтрашнего дня: не только новейшие машины, а в первую очередь себя, свои думы и чувства, тревоги и радости.

Нередко бывает так: когда речь заходит о сбережении и развитии лучших народных традиций, о морально-этических принципах, то прежде всего обращаются к деревне, к ее укладу. Но мало, очень мало картин, которые эти важные вопросы рассматривали бы сквозь призму богатого опыта рабочего класса. Неразрывная связь поколений, верность революционным, боевым и трудовым традициям, преемственность духовной эстафеты — разве художник может миновать все это в своих творческих исканиях?!

И не так уж важно, где работает герой — у мартена или в научной лаборатории, на колхозном поле или в школе. Лишь бы на экране была правда, а в центре произведения — человек труда, которому хотелось бы подражать.

Есть у меня и своя мечта — увидеть на экране яркий и привлекательный образ женщины-труженицы, нашедшей счастье в своей работе, в своем замужестве, в своих детях. Славной и прекрасной нашей советской женщины.

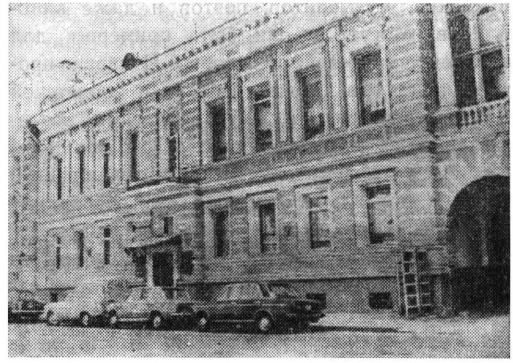
Много мыслей вызывает кинофестиваль с такой значительной и обязывающей темой «Человек труда на экране». Пусть же кинематографисты своими новыми фильмами укрепляют и поднимают его авторитет, а ждановские рабочие в долгу не останутся.

Перевод с украинского

«Новини кіноекрана» (Киев), 1983, № 9

ВСЕСОЮЗНОМУ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМУ
ИНСТИТУТУ КИНОИСКУССТВА
ГОСКИНО СССР —
10 ЛЕТ

Глядя в завтрашний день



Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства Госкино СССР

Советское киноведение сегодня невозможно себе представить без Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства. Все так привыкли к нему, что он кажется нам чуть ли не ровесником советского кино. Между тем институту всего 10 лет!

Познакомим читателей с основными направлениями многообразной деятельности центра отечественной киномысли.

Прежде всего какова структура единственного в мире научного киноведческого учреждения?

В нем четыре отдела:

марксистско-ленинской эстетики и теории кино,

советского кино,

зарубежного кино,

социологии.

Отдел советского кино имеет два сектора:

кино народов СССР,

истории советского кино.

В отделе зарубежного кино три сектора:

кино социалистических стран,

кино капиталистических стран (с группой кино развивающихся стран),

критики буржуазных идеологических концепций киноискусства.

Три сектора и в отделе социологии:

социологии кино,

исследования аудиовизуальных средств (здесь изучают взаимоотношения кино и телевидения),

координации методологии и методики социологических исследований кинематографа.

Ясно, что такое крупное и разветвленное научное учреждение не может обойтись без редакционно-издательского отдела, без фильмографической и библиографической служб.

Необходимость объединения киноведческих сил была осознана давно. В августе 1972 года ЦК КПСС принял постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Задачи, поставленные партией перед нашим кинематографом, невозможно было решать, не объединив усилия киноведов, критиков и социологов, не подняв отечественную кинонауку на новый качественный уровень. Этим и было обусловлено решение о создании специального научно-исследовательского киноинститута. Институт должен был состояться как центр киноведческой мысли страны. Поэтому с самого начала его руководители вместе с сотрудниками института, составившими ядро научного коллектива, взялись за разработку долгосрочной программы комплексных исследований кинематографа на современном научно-методологическом уровне. Разумеется, эта программа не стала догмой: она уточняется, развивается, обогащается в свете новых требований. Однако жизнь показала, что основные,

принципиальные направления научных исследований десять лет назад намечены были верно и развиваются успешно.

Какие же это направления?

Прежде всего систематическое, на новом теоретическом и методологическом уровне, изучение истории советского кино и современного кинопроцесса — его центральных проблем.

Затем широким фронтом развернутое исследование мирового кино, его прошлого и настоящего.

Наряду с этим развитие новой научной дисциплины — киносоциологии, где идти приходилось и приходится в основном непроторенными дорогами.

А теоретическую базу этим разнообразным исследованиям должны были дать работы киноэстетиков. Их внимание сосредоточено на решении фундаментальных проблем теории кино.

Подчеркнем, что все эти направления с самого начала мыслились как взаимосвязанные, требующие комплексного анализа. Так, советское кино невозможно изучать в отрыве от киноискусства мирового, равно как и нельзя понять развитие мирового экрана, не учитывая могучего влияния нашего революционного искусства на все кинематографии, от самых старых до самых молодых. Что касается нашего многонационального кино, то его следовало изучать как новое общественно-эстетическое явление, как единство в многообразии, притом в его развитии, в движении, всесторонне. Смысл комплексного анализа в том и состоит, что явление берется как процесс, во взаимодействии всех его составных частей. Но этого мало: явление необходимо изучать в широком культурно-историческом контексте, в связях с другими родственными явлениями. Так, искусство экрана с его особенностями и закономерностями просто невозможно понять изолированно от литературы, живописи, театра, телевидения, музыки. Но ведь «десятая муза» связана не только со своими «сестрами». Она существует в сфере массовых коммуникаций и сама выполняет коммуникативную функцию, ее тоже требуется внимательно анализировать. Кроме того, кинематограф — это еще и мощная промышленность, разнообразная техника. Общеизвестно, что эта техника не только обслуживает творческий процесс, но и влияет на него, притом разными способами и в разных направлениях — не только в положительном, но нередко и в отрицательном (скажем, сковывая своим отставанием художественный прогресс или, напротив, стимулируя развитие чисто зрелищных возможностей экрана в ущерб его познавательным функциям).

Из сказанного ясно, насколько широк фронт научных работ ВНИИКа, в осуществлении которых принимает участие большой коллектив научных сотрудников.

Во ВНИИКе 8 докторов и 57 кандидатов наук. Многие сотрудники работают над докторскими и кандидатскими диссертациями. Ведущие наши киноведы, чьи имена хорошо известны кинематографическому миру, и опытные ученые среднего поколения, и молодежь с увлечением и энтузиазмом ведут творческие изыскания, связанные с историческими судьбами и современными проблемами киноискусства.

Список научных трудов сотрудников ВНИИКа за десять лет внушителен. Не имея возможности привести его полностью, скажем несколько слов о некоторых из них.

Киноведов всех поколений объединила работа над изданием литературного наследия классиков советского кино — Кулешова, братьев Васильевых, Ромма, Козинцева, Вертова. Работа эта продолжается, готовятся новые издания, которые не залежатся на полках магазинов. В планах института — выпуск первых в нашей стране историй советского научно-популярного и документального кино.

Одна из центральных научных задач коллектива — разработка теории социалистического реализма в советском кино, проблем партийности, народности, идейности и мастерства нашего экрана, освещение актуальных проблем идеологической борьбы в мировом кино. Все эти вопросы рассматриваются в сборниках института, прочно вошедших в научный обиход: «Социалистический реализм и современный кинопроцесс», «Современное советское кино», «Кино: методология исследования», «Экран и идеологическая борьба», «Кино и время», «Мифы и реальность». К двум последним серийным

мифы
и реальность
зарубежное
кино
сегодня
мифы
и реальность
зарубежное
кино
сегодня
ЭКРАН И НАЦИСТСКАЯ БОРЬБА
В РИТМЕ ВРЕМЕНИ
ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА
КИНО ФАШИЗМ
ДРУЖБА НАРОДОВ
СЕГОДНЯ

экран
80/81
Книга
фильмов
ЧУДЕСНОЕ
ОКНО
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КИНОИСКУССТВА
ИСТОРИЯ
СОВЕТСКОГО
КИНО
4
СОВРЕМЕННЫЕ
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
СОВЕТСКОГО КИНО
ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И
ИСТОРИИ
КИНО
Кино и Зритель

БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ
Собрание сочинений в трех томах
БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ
Собрание сочинений в трех томах
том второй
Михаил Ромм 1
Михаил Ромм 2
Михаил Ромм 3
БРАТЬЯ ВАСИЛЬЕВЫ
том третий
Кинематографическое наследие
Л.В.Кулешов
Статьи. Материалы
Кинематографическое наследие
И.А.Пырьев
Избранные произведения
1
Кинематографическое наследие
И.А.Пырьев
Избранные произведения
2
МОДЕЛИ ПОЛИТИЧЕСКОГО КИНО
ДУХОВНОСТЬ
КИНО И ВРЕМЯ
Марк Зак
Кинорежиссура: опыт и поиск
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И СОВРЕМЕННЫЙ КИНОПРОЦЕСС
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ КИНО
Л. Козлов
Изображение и образ

изданиям следует добавить сборники под общим заглавием «Актуальные проблемы теории кино» и «Современный кинематографический процесс», равно как и сборники многотемных социологических изысканий.

Большое место в планах института занимают исследования зарубежного кино, в особенности экрана социалистических стран. В этой области достигнуты заметные результаты, получившие признание и у нас, и за границей, где переводятся труды ученых института.

Книги и статьи В. Баскакова, Е. Громова, С. Дробашенко, С. Юткевича, Р. Юренева, Л. Маматовой, А. Дубровина, М. Зака, Л. Козлова, М. Шатерниковой, Л. Мельвиль, Ю. Воронцова, В. Фомина, В. Муриана внесли серьезный вклад в отечественное киноведение, в исследование актуальных проблем советского и мирового кино.

И еще об одном направлении деятельности ВНИИКа необходимо сказать. Он является головной научной организацией, на которую возложена координация киноведческих изысканий, ведущихся в различных киноцентрах нашей страны, а они есть в столицах почти всех союзных республик, в Ленинграде. Не нужно объяснять, как важна и ответственна эта работа. В 1975 году в институте был создан Совет по координации научно-исследовательской деятельности в области киноведения. Представители всех киноведческих организаций обсуждают назревшие проблемы своей науки и способы их скорейшего решения, делятся опытом, согласовывают различные организационные вопросы. Отметим, что в многочисленных и разнообразных международных встречах, на которые институт собирает киноведов из разных стран, активно участвуют и представители всех наших республик.

Совет молодых ученых содействует творческому росту нашей научной смены. А всей исследовательской работой ВНИИКа руководит, как это принято везде, ученый совет.

У института — широкие международные связи, его сотрудники ведут активную лекционно-пропагандистскую деятельность внутри страны, социологи изучают различные зрительские аудитории и вырабатывают ценные рекомендации, которыми руководствуются практики кинопроизводства и кинопроката.

ВНИИК меньше всего похож на учреждение, где идет размеренная кабинетная работа. В старинном московском здании в Дегтярном царит живая творческая атмосфера. С утра и до позднего вечера здесь идут просмотры старых и новых фильмов, заседают отделы и секторы, обсуждая круг насущных вопросов; обрабатываются материалы прошедших симпозиумов; идет подготовка к предстоящим научным конференциям... Частые гости здесь практики кинематографа — сценаристы, режиссеры, операторы, художники: институт устраивает с ними встречи, а потом публикует материалы состоявшихся бесед. Аспиранты, молодые ученые из других городов и стран получают необходимые консультации...

Сегодня институт совершенствует свою работу, корректирует планы, исходя из задач, поставленных перед нашей общественной наукой июньским (1983 г.) Пленумом ЦК КПСС. Главное внимание уделяется фундаментальным исследованиям и укреплению связи теории с практикой. Эта связь всегда была предметом особой заботы института. Однако сегодня необходимо ее активизировать, искать и находить новые формы взаимодействия науки и кинематографического процесса.

Десять лет серьезной, целенаправленной работы принесли немалые плоды. Пожелаем талантливому, ищущему, устремленному в завтрашний день коллективу Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства Госкино СССР новых творческих успехов!

Сергей Герасимов

Советское многонациональное киноискусство на современном этапе — это ищущий, экспериментирующий кинематограф, пытающийся охватить и проанализировать все стороны человеческого бытия. Постоянно расширяются технические возможности кино, открывая новые резервы для пластического выражения авторской идеи. И в этой сложной, непрерывно развивающейся системе едва ли не важнейшая роль принадлежит теоретической мысли. Теоре-

тики кино, соотнося свои исследования с актуальными проблемами идеологической борьбы, подводят итог сделанному, пристально следят за настоящим и заглядывают в будущее. Именно в этом видятся мне и основные задачи Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства, отмечающего десятилетие своего существования.

За это время институт провел немало интересных исследований в области истории и теории кинематографа, подготовил к печати значительные работы, поднимающие наше киноведение до уровня зрелой, развитой науки. Снискали уважение и признание не только у специалистов, но и у широких кругов читателей книги из серии «Актуальные проблемы теории кино», затрагивающие малоизученные или вызывающие горячие споры вопросы кинематографической теории. Особенно радует тот факт, что одним из важных направлений деятельности института стало изучение и творческое осмысление кинематографического наследия выдающихся мастеров советского и мирового киноискусства.

Значительным, важным событием явилось издание подготовленных ВНИИКом собраний сочинений классиков советской кинорежиссуры — братьев Васильевых, Григория Козинцева, Михаила Ромма.

Следует особо отметить работу института, направленную на углубление и развитие творческих контактов с зарубежными коллегами. Мне лично не раз приходилось участвовать в международных дискуссиях и симпозиумах, проводимых по инициативе ВНИИКа. Неизменно посвященные актуальным вопросам кинотеории и кинопрактики, они рассматривают эти проблемы, как правило, в контексте размышлений об общественной миссии кинематографа. Представительность этих встреч — живое свидетельство международного авторитета института.

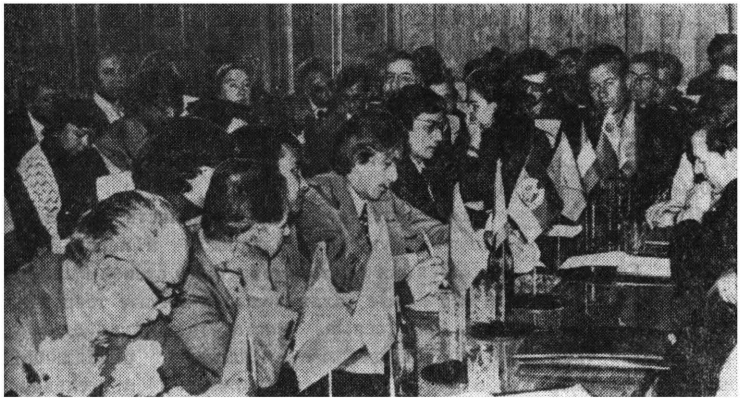
Однако все сделанное за прошедшее десятилетие ни в коей мере не умаляет важности тех задач, которые еще предстоит решить ВНИИКу в будущем. В согласии с движением времени стремительно развивается кинематограф, выдвигая перед кинематографистами все новые и новые задачи, ставя теоретиков перед необходимостью решения принципиально новых проблем. И для того чтобы влиять на реальный ход развития кинематографического дела, необходимо внимательно всматриваться в жизнь развивающегося организма, каким является кино. А это требует от Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства — теоретического центра — все большего углубления связей с практикой кинопроцесса, что является непременным условием развития любой теории.

Как правило, в перспективных планах института наличествуют монографии, посвященные крупным мастерам зарубежного кинематографа, работы, исследующие глубинные, коренные тенденции развития мирового кино, что служит подступами к подготовке советской «Истории мирового киноискусства». В ней давно уже назрела необходимость. Это важное направление теоретических изысканий должно сочетаться в планах с первостепенным и пристальным вниманием к важнейшим событиям и тенденциям отечественного многонационального кинематографа.

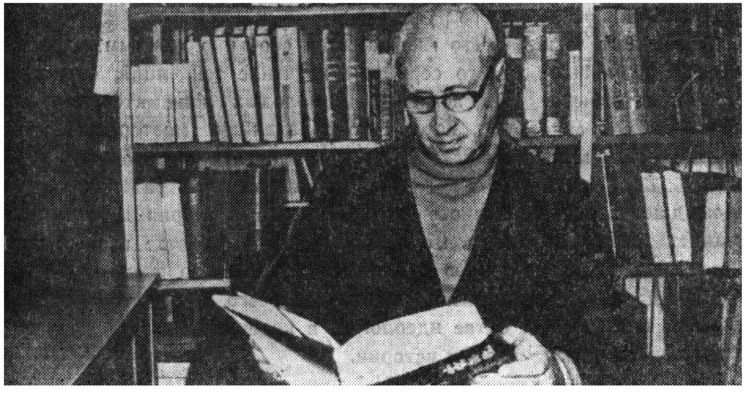
Ныне очевидно, что деятельность института имеет четкую направленность и перспективу. Остается пожелать, чтобы в его стенах вырастали все новые талантливые и зрелые теоретики. Ведь под сенью института, руководимого В. Е. Баскаковым — человеком, обладающим обширным кинематографическим и исследовательским опытом, — собралось немало одаренных ученых, которых отличает стремление к глубине познания важнейшего, но и сложнейшего из искусств.

Что мне кажется особенно важным? Прежде всего серьезное изучение тенденций, формирующихся в среде молодых кинематографистов. Им, наряду с овладением мастерством, еще предстоит немало работать в отношении точности и принципиальности в отражении современного мира. Критика и теория должны помочь молодой смене в выработке верных критериев в подходе к жизни во всем ее многообразии, и прежде всего в ожесточеннейшей битве идеологий, в которую мы все вовлечены ходом истории.

Творческая встреча с актерами. Директор института доктор искусствоведения, профессор В. Баскаков, Е. Матвеев, А. Баталов



На международной теоретической конференции



В библиотеке института. Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, доктор искусствоведения, профессор С. Юткевич

Встреча с делегацией кинематографистов Социалистической Республики Вьетнам

Заведующий сектором истории советского кино доктор искусствоведения, профессор Р. Юренев ведет обсуждение

На встрече с кинодраматургами. Идет разговор о современном сценарии

Скажу и о более конкретных задачах. В последнее время стала особенно ощутима тенденция «интимизации» в экранном решении жизненных проблем. Я имею в виду стремление многих художников кино погрузиться в «квартирную жизнь», в круг личностных вопросов, которые неизбежно возникают перед каждым человеком. История знает немало примеров, когда рассказ о частной жизни рядового человека обобщался до глубоких раздумий о смысле бытия, о важнейших вопросах нравственности. Но чаще бывает по-другому. Охваченные желанием уловить все мелочи будничной жизни, достоверно воспроизвести современный быт, авторы не поднимаются над поверхностью явлений и рождают стереотип, который тотчас по выходе тонет среди себе подобных. Теоретическая и критическая мысль должна своевременно и твердо противостоять подобной тенденции, ибо она вызывает обоснованное беспокойство не только кинематографистов, но и зрителей. Зритель противится этой тенденции, обращается то к приключенческому жанру, а то и к не лучшим развлекательным фильмам из тех, которые приходят к нам из-за рубежа. Правомерен прокат иностранных картин, отмеченных талантом создателей. Но часто мы сталкиваемся на экране с поделками, состряпанными на потребу публики, что вредит эстетическому воспитанию народа.

Последовательная борьба за идейное и эстетическое первородство советского кинематографа должна быть постоянной заботой нашего института. В свете решений съездов и пленумов ЦК КПСС, по многим публикациям в центральных органах партийной печати ясно, с какой серьезностью партия ставит вопрос о взаимосвязи и взаимовлиянии теории и практики, что особенно важно в деле коммунистического воспитания.

И думая о будущем нашего института, подводящего итог десятилетней деятельности, хочется пожелать ему успехов именно в этом направлении — в углублении и развитии всесторонних и практических связей с реальной, полной творческих проблем жизнью советского кинематографа.

И в этом смысле необходимо, чтобы именно под руководством ВНИИКа проходило обсуждение новых лент отечественного кино. Чтобы обсуждения эти не были лицеприятными и комплиментарными, становились достоянием широких кругов кинематографической общественности и любителей кино.

Есть еще один путь сближения теории с практикой: участие института в формировании тематических сценарных планов для последующего осуществления этих планов на киностудиях страны. Здесь не надо бояться параллелизма, опасаться образования еще одной, дополнительной инстанции, затормаживающей путь сценария к экрану. Речь идет о творческой помощи теоретиков нам, практикам советского кино.

Работа, о которой я здесь говорю, должна иметь в своей основе единственный критерий — идейно-художественную зрелость советского киноискусства, целью которого было и остается эстетическое, нравственное, идейное воспитание и просвещение народа в духе марксистско-ленинской мысли.

Виктор Шкловский

Медленно рождалось искусство кино.

Оно, быть может, уже дышало в живописи и фресках Микеланджело, оно жило — но остановившееся, замороженное — в фотографии. Никем еще не замеченное, оно долго выкарабкивалось, вылезало из плоскости, искало свое пространство, свою глубину, оно искало свою перспективу.

Презираемое искусство бедняков, не имеющее своей теории, кино долго искало себя.

Но пространство рождается и расширяется в работе. И теория кино рождается и строится вокруг живого кино, она возводится, как леса вокруг дома.

Сергей Михайлович Эйзенштейн снимал свои картины и создавал теорию кино одновременно. Он давал сценарии уже с рисунками, с чертежами — то есть он уже тогда объяснял, как нужно создавать пространство действия.

И в то же время он был великим практиком.

Мы должны быть благодарны самым пер-

вым кинематографистам — их называли киношниками. Они многое сделали. Но у них не было своей кинотеории. Хотя люди уже тогда всерьез думали об искусстве кино и среди них был Лев Николаевич Толстой. А его снимал Дранков, который говорил: моя жена кончила гимназию, и она вполне может сама написать сценарий для картины.

Постепенно мы осознавали кино как искусство и пытались уже дать ему его теорию.

Чарли Чаплин, которому человечество должно еще поставить памятник, в своих картинах был одет во все чужое: чужие башмаки, чужой котелок.

Кино пытались одеть в чужую одежду, теорией кино сделать теорию других искусств.

Быть может, ребенка женщина рождает легче, чем рождалась эстетика кинематографии.

Но дети быстро растут, они вырастают и становятся взрослыми, если не болеют или если их не убивают.

Теория кино стала возможна и нужна еще и потому, что фильмы снимались не только людьми со стороны, чужими для этого нового искусства, но и людьми, созданными для кино, людьми, которые перерождались в работе над первыми фильмами, перестраивались на искусство кино.

Так создавал свои фильмы и свою теорию кинематографа Эйзенштейн.

Блестящая теория нашего раннего кино рождалась на съемочных площадках, а не в тихих кабинетах. И мы не должны забывать этого.

Человечество так много думает, что умеет забывать.

Сейчас имеется с полдюжины книг по монтажу, но впереди их всех — работы Эйзенштейна и Кулешова, великих практиков искусства.

Сейчас теоретики отделились от практиков, а в результате — теория отходит от практики. Коллективу киноведов, работающих в нашем киноискусстве, нужно сближать их.

А кино, вступившее сейчас, с приходом телевидения, в новый, самый демократический этап своего развития, делается не одним человеком. Кулешов, снимая картины, наверное, знал, что он работает в новом искусстве. Но он, конечно, не думал, что он один создает и новую теорию. Она создавалась и создается всеми нами, мы все работаем над ее возведением.

Кино — верный спутник человечества на его трудном пути. Кино завоевывает мир, хотя часто размахивает картонным мечом. И рядом с кино — его верный спутник, его здравый разум — Санчо Панса, его теория. И Санчо Панса, и Дон-Кихот — это осуществленное торжество искусства.

Простите, что я сразу этого не сказал.

Азад Шарифов,
председатель Госкино Азербайджанской ССР

Нет надобности доказывать ту важнейшую роль, которую играет в нашей ежедневной кинематографической практике теоретическая разработка поставленных жизнью проблем. Сегодня, после июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, задача сближения науки с практикой коммунистического строительства стоит особенно остро.

Как подчеркивалось на этом Пленуме, дискуссии о законах и категориях науки не должны носить схоластический характер: от ученых практика ждет конкретных, деловых рекомендаций.

В полной мере сказанное относится к тем изысканиям, которые ведутся в области теории кино. И к чести Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства отметим, что он стремится приблизить теорию к будням кинематографа. ВНИИК дает нам возможность правильно оценивать достижения советской кинематографии в контексте развития мирового киноискусства. И помогает найти фильму своего зрителя, а зрителю свой фильм. И об этом направлении в разносторонней деятельности института хочется сказать особо, так как мы в республике имели возможность на собственном опыте убедиться в эффективности привлечения науки даже к такому, казалось бы, практическому делу, как повышение посещаемости кинотеатров.

Как известно, в среднем по стране на человека в год приходится 15—16 кинопосещений. В Азербайджане же в 1980 году средняя посещаемость составила: в городе — 11,6, на селе —

8,1, то есть в среднем 10 посещений на одного человека в год. Мириться с такими показателями мы, естественно, не могли. Начали думать, как расширить республиканскую киноаудиторию. Многое, как оказалось, зависело от работников кинопроката и кинофикации, от их усердия и добросовестности. Однако мобилизация местных сил не могла решить проблему. Необходим был объективный, строго научный анализ истоков отставания тех или иных участков в сети кинопроката и кинофикации, требовалось всестороннее изучение киноаудитории, ее демографических параметров, ее художественных пристрастий, ее претензий к уровню обслуживания в кинотеатрах и т. д.

За помощью мы обратились во ВНИИК, и в 1980—1981 годах институт при непосредственном участии Госкино республики (исследования возглавил штаб из представителей советских, комсомольских, профсоюзных организаций, а также руководителей контор кинопроката и кинофикации) провел комплексное социологическое исследование киноаудитории Азербайджана. Специально изучалась связь кинематографа с молодежной аудиторией: это имело большое значение, поскольку молодежь составляет у нас наиболее активную часть киноаудитории и требует особого к себе внимания и подхода.

Не буду подробно рассказывать о ходе исследований, скажу лишь, что благодаря социологам мы получили качественную характеристику нашей киноаудитории, которая помогла понять, почему и где мы не добираем зрителей. Стало ясно, что нужно делать для их более активного вовлечения в орбиту кинематографа. Практические рекомендации киносоциологов оказались верными: по итогам 1982 года средняя посещаемость по городу на человека за год поднялась до 12,2, а по селу до 9,1.

Поздравления юбиляру принято завершать пожеланиями на будущее. Не станем отступать от этой традиции и мы, тем более что в совместной с ВНИИКом работе по изучению киноаудитории республики обнаружились конкретные перспективы дальнейшего сближения научных изысканий с задачами кинообслуживания населения.

Думается, большую пользу могло бы принести создание центров киносоциологии непосредственно в республиках, а также проведение межреспубликанских исследований киноаудитории. Мы до сих пор не знаем, например, как функционируют наши азербайджанские фильмы в других республиках. Одна статистика ответа на этот вопрос дать не в состоянии. Подчеркну, что речь идет не только о кассовом успехе фильма. Умелый прокат республиканской ленты должен способствовать развитию плодотворных культурных связей братских народов.

Вместе с тем социологические службы республик помогут ВНИИКу оперативно проводить всесоюзные выборки по фильмам, а также тематические опросы всесоюзной аудитории. Задача сложная, но она уже по плечу зрелому отряду киносоциологов. Да и решать ее теперь будет значительно легче, поскольку на базе Института социологических исследований Академии наук СССР создается Всесоюзный центр по изучению общественного мнения. В этом центре, мы надеемся, и киносоциология найдет свое место.

Курс, взятый ВНИИКом на активное сближение теории с практикой, научных исследований с жизнью кинематографа, открывает перед учеными института поистине богатейшие возможности.

Баку

Т. ЛЕВЧУК, В. ИЛЬЯШЕНКО. Кинорежиссура. Киев, «Мистецтво», 1981.

Сама задача — написать учебник по кинорежиссуре — может быть расценена как парадоксальная: профессия эта столь редка, столь сложна, что воспитывать режиссеров нужно индивидуально, «поштучно». А понятие «учебник» включает в себя нечто массовое, унифицированное, не правда ли? Обратимся, не откладывая, к цифрам. Ежегодно в нашей стране дебютирует около тридцати кинорежиссеров. Ежегодно! Эта цифра сама по себе велика, а по сравнению с другими странами — колоссальна. ВГИК, Высшие режиссерские курсы и кинофакультеты в Киеве и в Тбилиси выпускают около сорока режиссеров игрового, документального и научно-популярного кино. И это по сравнению с другими странами тоже много, очень много. Но все же нередко звучит вопрос: стоит ли для нескольких сотен молодых специалистов выпускать учебник?

Однако вспомним, что основоположники советского профессионального кинообразования Л. Кулешов и С. Эйзенштейн ставили перед собой именно такую задачу и ее решению отдали много сил. Эйзенштейн свой грандиозный труд — трехтомник «Режиссура» — завершить не успел, подготовив лишь первый том (он опубликован в шеститомном собрании сочинений режиссера) и вчерне сложив второй (эти лекции хранятся во ВГИКе). Книга Кулешова «Основы кинорежиссуры» вышла в 1941 году и остается единственным в мире систематическим вузовским учебником. Огромную ценность представляет собой педагогическое наследие М. Ромма, И. Савченко, Г. Козинцева, изученное и пущенное «в оборот» еще недостаточно. Однако по-прежнему велика нужда в современном учебнике кинорежиссуры. Переведенная на многие языки книга Кулешова стала библиографической редкостью. Ее зачитывают до дыр, переснимают, перепечатывают и даже переписывают от руки. Почему же это происходит, кто этим занимается, если кинорежиссеров во всем мире не много?

Дело в том, что такой учебник нужен всем кинематографическим профессиям. Каждый из создателей фильма находит у Кулешова и у Эйзенштейна то, что ему нужно, каждый учится — в рамках режиссуры — своей специальности. Такое уж это особое искусство — кино: не только коллективное, но и синтетическое. В нем все профессии взаимосвязаны и переходят друг в друга, ни одной из них нельзя овладеть, не имея представления о всех других и в определенных пределах не владея ими. Добавим, что учебник кинорежиссуры хотят иметь на своем столе и те, кто всерьез интересуется киноискусством и хочет разбираться в нем основательно, даже профессионально, если можно так сказать о зрителе. А таких людей миллионы.

И вот один из старейших наших киномастеров Т. Левчук в содружестве со своим коллегой, режиссером среднего поколения В. Ильяшенко взял на себя нелегкий труд — подготовить учебник вузовского типа. Большая смелость и большая ответственность!

В краткой издательской аннотации сказано, что «книга... комплексно рассматривает все стороны режиссерской деятельности в кино». Стремление к полноте и систематичности изложения многих сложных творческих и производственных проблем выгодно отличает «Кинорежиссуру» от многочисленных и подчас превосходных работ, освещающих индивидуальный опыт их авторов и рассматривающих отдельные стороны профессии. Т. Левчук и В. Ильяшенко включили в свою книгу высказывания о режиссуре К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, К. Марджанова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, С. Ге-

расимова, А. Головни и других советских мастеров, а также зарубежных — Р. Клера, И. Бергмана, Л. Дакена. Выбор фрагментов в целом сделан удачно, однако нужно сказать, что в вышедшей в 1939 году хрестоматии по кинорежиссуре, составленной Ю. Геникой, они были разнообразнее и, главное, расположены более систематично, более продуманно, что облегчало пользование учебным пособием.

Книга дает достаточно полное и в целом верное представление об основах профессии кинорежиссера, о творческом коллективе, создающем фильм. Не претендуя на подробный анализ учебника, хочу высказать несколько замечаний, которые авторы, может быть, учтут в дальнейшей работе над книгой.

Сравнительно небольшой объем «Кинорежиссуры» вынуждал авторов зачастую быть чересчур краткими. Среди предшественников братьев Люмьеров назван лишь Эдисон. Ничего не говорится о процессах, происходивших в литературе, театре, живописи и музыке второй половины XIX века и художественно подготовивших новое искусство, что для понимания кинорежиссуры крайне важно.

В первой главе, отданной разбору основных признаков режиссерской профессии, выбор имен представляется мне неполным, во многом случайным, а названные художники никак не охарактеризованы.

Между тем здесь важно выбрать мастеров, чье творчество явилось этапом в развитии режиссерской профессии. Удивляет, честно говоря, что Сергей Эйзенштейн не удостоился даже упоминания, в отличие от Якопетти, например.

В главе «Киносценарий» делается попытка рассмотреть особенности работы кинодраматурга. О специфике сценарного творчества авторы собрали интересный материал и постарались его прокомментировать. Однако здесь хотелось бы большей глубины, аналитичности. В идеале учебник кинорежиссуры, конечно же, должен вводить и в святая святых кинодраматургии. Раскрывать ее поэтику, потенциальные возможности. И прививать режиссерам культуру профессионального чтения сценария как авторского произведения, а не как полуфабриката.

В главе о языке кино, говоря о синтетическом характере киноискусства, авторы вводят термин «синкретичность». Конечно же, понимание синтетической природы кино по сравнению с 20-ми годами углубилось. Но заменять термин «синтез» понятием «синкретизм» нет оснований. Синкретизм — исходное слитное, нерасчлененное состояние какого-либо явления, распадающегося в процессе эволюции (так, синкретичным было первобытное искусство). Синтез — образование до того не существовавшего единства различных элементов, ведущее к появлению нового качества. Именно таков киноообраз. Кино было и остается искусством синтетическим по своей природе.

Проделанная в книге расшифровка кинематографических тропов, конечно, расширяет кинолексикон, но и усложняет понимание того главного, что нужно знать начинающему режиссеру. Перенесение терминологии из одной области знания или творчества в другую не всегда плодотворно. Трудно представить, чтобы режиссер на съемочной площадке употреблял в работе с оператором, актерами или художником термины «катахреза», «синекдоха», «антифразис»... Они ничего не дают и для понимания специфики кинорежиссерского творчества.

Совершенно естественно, что самой большой по объему получилась глава «Актер в кино». В ней даны подробные сведения о порядке, условиях и этапах работы актера над ролью. Дорабатывая свой учебник, авторы, несомненно, больше внимания уделят современной методике актерского исполнительства и его кинематографической специфике И полнее осветят эволюцию взглядов ведущих режиссеров на творчество актера и на его место в авторском коллективе фильма. Полезно было бы раскрыть сущность различных подходов к актеру, описать опыт Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина, Герасимова (последний является продолжателем пудовкинских принципов, творчески их развивая. Кстати, упрек Герасимову, что он «категорически против метода физических действий» (с. 76), безоснователен).

Специальная глава по праву посвящена выразительному арсеналу режиссера. Авторы

убедительно показали, что несоблюдение любого из требований профессии приводит к серьезным просчетам в воплощении замысла. Безусловно оправдано внимание Т. Левчука и В. Ильяшенко ко всем слагаемым режиссерского творчества, к тому, что называется культурой замысла. Жаль, однако, что авторы ограничили себя в выборе примеров, не предлагая разных решений одного и того же эпизода. Они дали разработку поэтической баллады (приведя ее текст и свою режиссерскую трактовку почему-то на украинском языке, хотя книга издана по-русски). Они указали метраж каждого кадра, его крупность, наличие музыки и шумов, однако именно режиссерское видение, логику «партитуры» уловить трудно.

Точны, но слишком кратки характеристики роли оператора, художника, композитора в создании фильма.

Глава «Монтаж — форма организации материала» является, пожалуй, самой дискуссионной в книге (спорно уже само название главы). И это не случайно: «вины» авторов тут нет. Теория монтажа — в движении, в развитии, как и сам монтаж. Даже сколько-нибудь полный обзор монтажных концепций, от Гриффита и Кулешова до наших дней, потребовал бы огромного труда, не говоря уже об их анализе. Такую задачу авторы перед собой и не ставили. Они постарались лишь описать и кратко охарактеризовать основные монтажные средства, приемы и формы. Однако трудность в том, что и это требует наличия четкого принципа классификации. Выработка его — дело чрезвычайно сложное, оказавшееся не под силу ни одному из современных теоретиков монтажа. Нет единого принципа систематизации и у Т. Левчука и В. Ильяшенко. Они сводят сложнейший процесс окончательного монтажа фильма к десяти пунктам, из которых творческим можно, на мой взгляд, условно назвать только один: «Монтаж с учетом поправок и пожеланий администрации и руководства» (с. 152)... Перечисление видов монтажа («монтаж-рефрен», «субъективный монтаж», «монтаж по свету» и т. д.) включает в единый ряд совершенно разные подходы к монтажу, разные его трактовки. Авторы основное внимание уделили технологии монтажа; за их продолжателями — раскрытие его собственно творческой стороны и места монтажа в образной системе фильма.

В кратком послесловии хорошо было бы определить адрес книги. Для кого она написана? Популярность изложения, разбивка текста на короткие главки, библиография в конце каждой из них, объяснения ходовых терминов предполагают массового читателя-непрофессионала. Привлечение же в качестве примеров малоизвестных или забытых фильмов, попытки обогатить терминологию адресованы специалистам. Что касается пособия для студентов киновузов, то в нем должно быть куда меньше спорного материала, не говоря уже о неточностях. Так, фильм Кулешова «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков» назван «Миссия мистера Перкинса в страну большевиков». Учебнику, который видится в идеале, потребуется более прочная научно-методологическая основа.

И все же надо приветствовать попытку Т. Левчука и В. Ильяшенко. Они выполнили — пусть частично — труднейшую задачу, которая в полном объеме все более остро стоит на повестке дня нашего профессионального кинообразования. Пожелаем авторам продолжить работу над учебником. И тверже опираться в ней на уже сложившийся опыт воспитания кинорежиссеров, обобщенный в «Программе курса кинорежиссуры» ВГИКа, а также в трудах их предшественников и современников.

Андрей Юренев

А. ЛИПКОВ. Все краски экрана. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1983.

Книга «Все краски экрана» намеренно не скрывает следов своего журналистского происхождения. Она составлена из статей, рецензий, интервью разных лет (немалая их часть, кстати,

была опубликована в журнале «Искусство кино»), и вместе с тем подбор их не случаен: тематическое родство, позволившее объединить разнохарактерные материалы, — свидетельство постоянного интереса критика, его приверженности к определенному типу кинематографа, который принято именовать авторским.

Охватывая примерно двенадцать лет работы Липкова в киножурналистике, книга не претендует на то, чтобы стать хроникой советского кино конца 60—70-х годов, ни тем более его историей. Это лишь мнение кинокритика о некоторых фильмах, в этот период созданных. Каждая из глав книги посвящена одной картине (исключение — глава, в которой рассматриваются две экранизации классики — «Станционный смотритель» С. Соловьева и «Жизнь и смерть дворянина Чертопханова» В. Турова) и, по всей видимости, не претендует на большее, чем разговор о конкретном фильме. И все же эффект от соединения уже публиковавшихся и специально для книги написанных статей являет собой нечто новое.

Прежде всего обнаруживается творческий склад критика, его писательская индивидуальность. Здесь можно говорить о многом: Об очевидной любви автора к предмету исследования. Об аргументированном, серьезном и доброжелательном анализе кинопроизведения. О постоянном стремлении в суждениях о фильме исходить в первую очередь из него самого, из законов, поставленных его создателями над собой, из идейно-художественной структуры разбираемой картины, а не привносить извне некую сложившуюся концепцию и подгонять под нее конкретный материал. Ну, и, наверное, самое важное, что здесь надо отметить, — это определенность позиции автора, подчас полемической, но при этом всегда корректной, доказательной, уважительной по отношению к оппонентам и к предмету спора.

Однако при всей очевидности личностной позиции автора книга интересна не как выражение его вкусов и пристрастий, но прежде всего как живой процесс отражения кинематографической практики в сознании активно работающего кинолитератора.

Книга издана в Ташкенте Издательством литературы и искусства имени Г. Гуляма. Этим в известной степени определен выбор фильмов, о которых идет речь. Кроме фильмов, созданных на киностудиях Москвы, Киева, Минска, в книге А. Липкова представлены работы киностудий Казахстана, Закавказья, всех республик Средней Азии. Это расширение географии только на пользу книге: киноискусство Советского Востока рассмотрено в контексте движения всего нашего кинематографа, и этот контекст обнаруживает, что круг интересов мастеров, воспитанных в разных национальных традициях и принадлежащих к разным поколениям, отмечен общей проблематикой. Поэтому на страницах издания в ближайшем соседстве оказались, скажем, такие фильмы, как «Лютый» Толомуша Океева и «Король Лир» Григория Козинцева.

Но, быть может, это авторский произвол, насильственное втягивание «под одну крышу» разных работ? Нет, Липков раскрывает их внутреннюю близость. И в том, и в другом фильме речь идет о гуманном и зверином началах в человеке, об их столкновении, рождающем трагедийный конфликт. Каждый из фильмов основан на притче, антураж которой точно передает черты конкретно национального быта, связанного с определенным этапом истории, но смысл каждой из этих притч общечеловечен — обращен ко всем временам, ко всем народам.

Готовность автора книги разделить позицию мастеров, о которых он пишет, при отдельных несогласиях с ними — есть свидетельство того, что проблемы, волнующие художников, это и его, критика, проблемы, а точнее, проблемы общества, которые художник помогает обществу осознать.

То, что пишет любой из критиков, по природе своей многоадресно, хотя для одних более важными оказываются одни адресаты, для других — другие. Кому-то естественнее вести диалог с самим кинематографистом в желании помочь ему осознать просчеты и достоинства сделанного, кому-то со зрителем, освещая ему замысел, намерения и цели художника. Ни одна из этих тенденций не может стать абсолютной, исключающей другую, но при всем том

Липкову, как видно из книги, ближе второй путь.

Это позиция, никак не исключающая и разногласий с автором разбираемого фильма (характерный пример — главка о фильме «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», при всей положительности общей оценки одновременно и весьма критична), но исходящая из тех целей, которые преследовал художник, из законов, «им самим над собою признанных». Ну а что касается близости позиции критика и режиссеров, о фильмах которых он пишет, то она во многих случаях определена не только единством с автором разбираемого фильма вкусов, пристрастий, понимания нравственных задач искусства, но и принадлежностью к одному поколению.

Ведь нельзя считать случайностью то, что главное место в книге занимает разговор о работах Глеба Панфилова, Отара Иоселиани, Андрея Смирнова, Толомуша Океева, Али Хамраева, Эльдара Шенгелая, Эмиля Лотяну, Баграта Оганесяна и многих других, близких автору по возрасту, по тому социальному опыту, которым они обладают. Пожалуй, наиболее полно принадлежность Липкова к этому поколению заявлена критиком в главке об Алле Демидовой, где судьба художника сопоставлена с опытом времени, выдвинувшего актрису и говорящего ее голосом, ее сердцем.

В расположении глав автор не придерживался хронологического принципа, последовательность рассматриваемых фильмов определена лишь связью идей, проблем и тем, которые обдумывает критик. Но и в такой достаточно произвольной последовательности ощутима динамика развития кино на протяжении 70-х годов. Конец 70-х годов ознаменовался поворотом многих художников к повествовательности. Последний раздел книги назван «От поэзии к прозе». В нем речь о нескольких фильмах, но за ними просматривается тенденция, общая для всего нашего кинематографа. Липков пишет об этом этапе как о периоде взросления. Видимо, и для самого критика — о чем можно судить не только по работам, вошедшим в книгу, но и по оставшимся за ее рамками, — наступает тот же этап. Впрочем, этот процесс характерен и для всей нашей критики. Сегодня она становится менее описательной, более аналитичной. Книга «Все краски экрана» — одно из свидетельств этого процесса.

Л. Донец

Живое наследие

Н. Шенгелая

«Небывалый мир идей, небывалый поток новых задач, небывалое нагромождение требований на образное переложение составных частей единой программы по социалистическому пересозданию шестой части земного шара — вот то основное и главное, что определило собой необыкновенное своеобразие нашего кинематографа с первых же его шагов»[1]. «Небывалость» обретала воплощение в произведениях Эйзенштейна, Кулешова, Пудовкина, Довженко, Вертова, Бек-Назарова... Их становление в искусстве совпало со становлением самого искусства.

Тех, кто тогда осознал внутреннюю связь языка кино с эстетическим мироощущением времени, называют первооткрывателями. В их ряду — грузинский кинорежиссер Николай Михайлович Шенгелая.

...Он родился в 1903 году в селе Обуджи Зугдидского уезда. Окончил Кутаисскую дворянскую гимназию, занимался в университете. В начале 20-х сотрудничал в газете «Комунисти», посещал актерскую студию при Театре имени Руставели. Писал стихи и считался одним из ведущих грузинских поэтов-лефовцев. В 1924 году пришел в Госкинпром республики, где начинал как ассистент режиссера и сценарист. В работе над лентой «Гюлли» (1927) начал приобретать опыт самостоятельной режиссуры. Снял еще шесть картин, в их числе «Элисо» (1928) и «Двадцать шесть комиссаров» (1932), вошедшие в историю советского киноискусства. Седьмую картину закончить не успел — в 1943 году Шенгелая не стало.

За недлинным перечнем фильмов — сложность необычайно насыщенной биографии. В ней значительность побед не скрадывала очевидности поражений, а несбывшееся едва ли возмещалось осуществленным. Временна́я дистанция позволяет синтезировать «образ творчества» художника, в чьих произведениях раннее влияние лефовских идей и дух поэтического новаторства оплодотворили углубление и развитие национальных художественных традиций.

Отображать общечеловеческое содержание Великой Октябрьской революции Шенгелая

[1] Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 5. М., 1968, с. 189.

полагал своим долгом; ему необходимо было «органически почувствовать... зрителя, понять его внутреннюю лабораторию. А наш зритель, — говорил режиссер, — грандиозно вырос. Он осмысливает себя в эпохе» [2].

Центральная тема творчества Николая Шенгелая — «осмысление себя в эпохе» человеческим коллективом, осмысление, раскрываемое — от одной работы мастера к другой — как смена этапов единого социального процесса.

Несхожие замыслы увлекали режиссера, изменялась и его манера интерпретировать материал. Характерным для лучших его созданий немого периода — обращался ли Шенгелая к перипетиям популярной повести А. Казбеги («Элисо») или к реальным событиям в Закавказье 1917—20-х годов («Двадцать шесть комиссаров») — было то, что драматургия кинематографического действия выстраивалась на активных действиях народной массы, на передаче ее состояния.

Поведением массы стимулировались движение повествования, весь ход сюжетных коллизий, связанных между собой так, что можно проследить все оттенки этого поведения и перемены в нем. Героям Шенгелая выпадали испытания и необходимость принимать решения, активно действовать.

Отчаяние обреченного на гибельное изгнание народа стихийно вырастало в противостояние судьбе. Неистово утверждалась воля к жизни.

С осознанием вины за гибель комиссаров приходило к бакинскому пролетариату чувство общей ответственности за судьбу революции. Колебания превозмогались, приливала энергия немедленного действия.

Жители аула Верди — насилию царских властей, а бакинский пролетариат — предательству эсеров и меньшевиков могли противопоставить одно: свое единение, средоточие сил, воль, эмоций.

Путь героев Шенгелая — трудный путь приобретения исторического опыта.

Художнические принципы режиссера-новатора в 30-е годы получили дальнейшее развитие, тому свидетельством сценарий «Поднятая целина»; написанный в 1933 году в соавторстве с

[2] История советского кино, т. 1. М., 1969, с. 635.

Эльдар Шенгелая, Акира Куросава, Георгий Шенгелая на вечере памяти Николая Шенгелая в Токио

Михаилом Шолоховым, он явил собой «одно из совершенных кинодраматургических произведений своего времени, созданных коллективной мыслью писателя и режиссера» [3]. Содержание произведения о коллективизации как нельзя лучше отвечало творческим устремлениям Шенгелая. В работе над сценарием по роману Шолохова крепла внутренняя его готовность идти от эпических обобщений, от конденсированной образной сути явления к его детализации, к анализу поведения вычлененных из массы героев. К сожалению, этот сценарий не был поставлен.

Декларировавший ранее невозможность и нецелесообразность показа индивидуального героя, одержимый задачей образного воплощения коллективного действия, режиссер собирался теперь сосредоточить внимание на Давыдове, потому что он обладал новыми качествами, сформировавшимися в процессе «осмысления себя в эпохе». Так намечалось — уже на ином уровне — развитие внутренней темы художника.

Шенгелая всегда находил конкретное событие, доносившее до зрителя самую суть изменений, совершившихся в судьбе персонажей.

В «Элисо» — это танец на горном перевале, доказательство неистребимости жизненной силы народа.

В «Двадцати шести комиссарах» — чтение прощального воззвания комиссаров у здания Совета, залог победы пролетариата в борьбе за правое дело.

В сценарии «Поднятой целины» — сцены пахоты, утверждение непобедимости новых форм человеческих отношений.

Шенгелая последовательно разрабатывал образную концепцию революционного развития истории. С единением людей труда как следствием переворота в их сознании связывал он идею исторического прогресса. В гимне единению выразились патетичность и романтизм мировосприятия художника.

Шенгелая был одним из крупнейших мастеров режиссуры. Богатство монтажных построений, разнообразие темпо-ритмических сопоставлений, виртуозное владение метафорой, символом, аллегорией, приемами сатиры и гротеска, точная работа с массовками и с актером — все это сливалось в его фильмах в целостную художественную структуру. «Его романтическое искусство, очень нетрадиционное... — вспоминал С. Ермолинский, — буквально ворвалось к нам в Москву, опрокинув все привычные представления о грузинских картинах, выходивших до этого на экран... «Элисо» — картина, которая непримиримо оборвала все прежние традиции и навыки...» [4]

«Элисо» и «Двадцать шесть комиссаров», продемонстрировавшие всему миру достижения социалистического искусства, вошли в фундамент грузинского советского кино, повлияли на формирование его традиций.

Творчество Николая Шенгелая, одного из основоположников многонационального советского кинематографа, составляет гордость нашего искусства и живет в нем как неисчерпаемый источник новаторского развития.

Александр Февральский,
Ирина Ратиани

Взлет

Из истории создания фильма «Элисо»

Начало пути Николая Шенгелая не предвещало той крупной роли, которую он сыграл в советском киноискусстве.

Девятнадцатилетним юношей он выступил как поэт. Стихотворения его, революционные по духу и по содержанию, отличались интересными новаторскими исканиями, но не были выдающимися произведениями. Он входил в группу грузинских лефовцев — молодых литераторов, многие из которых вскоре стали участниками решительного обновления грузинской кинематографии.

[3] Церетели К. Николай Шенгелая. М., 1968, с. 73.

[4] См.: Церетели К. Николай Шенгелая, с. 36.

«Элисо»

Шенгелая одним из первых переводил Маяковского на грузинский язык. Не только поэзия, но и сама личность великого поэта оказала огромное влияние на будущего режиссера.

Во время одной из встреч Шенгелая с Маяковским в Тбилиси произошел любопытный случай, о котором в своих воспоминаниях рассказала композитор Тамара Вахвахишвили. Она возвращалась домой в сопровождении Маяковского и Шенгелая.

«...Шли мы пешком. Всю дорогу говорил один Шенгелая. Он развивал идею, что в жизни, как и в искусстве, самое главное — смелость. И тогда все можно побороть, даже страх. К примеру: я сейчас снимаюсь в фильме, в котором, по ходу действия, должен броситься с самолета в Куру. Вот и тренируюсь где только могу.

Мы проходили в это время по мосту через Куру.

— Как это ты тренируешься? — спросил Маяковский.

— А хотя бы так, — и Шенгелая бросился к перилам моста и сделал на них стойку. Я побежала, не помня себя от страха. Когда я остановилась и обернулась, то увидела, что Маяковский совершенно спокойно стоит с зажженной папиросой в зубах, к нему, отряхиваясь, подходит Шенгелая. Когда они подошли ко мне, я, возмущенная, накинулась на Шенгелая, а они с хохотом подхватили меня с двух сторон и бегом — до моего дома»[1].

В этом маленьком эпизоде — весь Шенгелая, человек сильной воли, веселой смелости, бурного темперамента. Таким он остался в памяти каждого, кто встречался с Николаем Михайловичем.

В 1924 году Шенгелая пришел в кино. Его привлек в качестве своего ассистента реформатор грузинского театра выдающийся режиссер Котэ Марджанишвили (Марджанов), снимавший фильм «Накануне грозы». У него Шенгелая мог многому научиться, но никак не специфике кинематографии, потому что, как писал сам Марджанишвили, тогда он был «совершенно незнаком» с элементарными свойствами съемочного аппарата и «на каждом шагу делал ряд крупнейших ошибок»[2]. Затем Шенгелая был ассистентом режиссера Ю. Желябужского, снимавшего фильм «Дина Дза-Дзу» (1926). Снова встретился Шенгелая с Марджа-

---

[1] Вахвахишвили Т. «Мистерия-буфф». — В сб.: «О Маяковском. Дни и встречи». Тбилиси, 1963, с. 99—100.

[2] Марджанишвили К. А. Творческое наследие. Тбилиси, 1958, с. 152.

нишвили в работе над фильмом «Мачеха Саманишвили» (1927), но уже в качестве сценариста.

В том же году Шенгелая выступил как постановщик, но не один, а вместе с другим молодым режиссером — Л. Пушем. Они написали сценарий и поставили в Госкинпроме Грузии фильм «Гюлли» — о жизни горцев-мусульман по глубоко драматическому рассказу писателя Шио Арагвиспирели (умершего за год до того). Неопытность начинающих кинематографистов сказалась в рыхлости сценария, в слабой мотивированности некоторых сцен, в недостаточно четком развитии действия. Фильм в сущности был рядовой картиной. Однако его авторам удалось создать ряд кинематографически выразительных образов, а самое главное, что кадры великой горной природы, на фоне которой проходил быт скотоводческого племени, органически вплелись в развертывание сюжета. Писатель Сергей Третьяков, приехавший в Тбилиси для работы в Госкинпроме Грузии как сценарист и консультант, выступая с докладом, в котором он резко критиковал недостатки многих тогдашних кинофильмов и, в частности, грузинских, положительно, хотя и парадоксально, отозвался о фильме «Гюлли». Не избежав полемических преувеличений, он сказал, что Госкинпром Грузии «превратился в магазин, торгующий «восточными красотами», «экзотикой», и отметил: «В «Гюлли» режиссеры Шенгелая и Пуш на производственном фоне использовали местный колорит и заставили баранов играть лучше актеров. В этом их достижение» [3].

Третьяков быстро нашел общий язык с молодыми грузинскими кинематографистами, близкими ему своими поисками. Находившиеся под влиянием поэзии Маяковского, они теперь стали общаться и сотрудничать с соратником поэта.

Первым начал работать с Третьяковым Николай Шенгелая. Они написали сценарий по повести классика грузинской литературы Александра Казбеги (1848—1893) «Элисо», опубликованной в 1882 году.

Писатель рассказывает о любви девушки-чеченки Элисо и молодого хевсура Важиа; перипетии этой любви разворачиваются на фоне насильственного выселения чеченцев из родных мест, предпринятого царским самодержавием в 1864 году. Этот сюжет предстал в фильме в несколько ином обличье, чем в повести.

Николай Шенгелая писал о работе над сценарием: «Нашей целью не было дать киноиллюстрацию «Элисо» Александра Казбеги. Нас заинтересовала идея, заложенная в «Элисо». Это выявление угнетательской политики старого режима и ее последствий.

Когда мы приступили к подготовке сценария и к изучению Чечни, выяснилось, что Казбеги ради художественного вымысла отошел от исторической действительности национальной политики или, вернее, не смог правильно осветить ее. Тогда мы начали знакомиться с историческими документами в секретном архиве начальника Терской области (этот архив только после революции стал доступным) и со многими другими материалами.

После ознакомления с материалами мы совершенно изменили драматическую коллизию «Элисо». Мы усилили в сценарии действия масс и обрисовку их положения. Мы ослабили фабулу и перенесли центр тяжести в глубину общественных явлений» [4].

Выступая на обсуждении «Элисо» в Москве, в Обществе друзей советской кинематографии, Шенгелая сказал: «Третьяков переключил бывшие в произведении субъективные переживания героев на социальные моменты, ослабив индивидуальную романтику действующих лиц до минимума» [5].

Третьяков и Шенгелая глубоко заглянули в эпоху, обрисованную грузинским писателем, раздвинули рамки показанных в его произведении социальных отношений и подчеркнули характерные для повести героические черты. Любовь Элисо и Важиа заняла в сценарии и в фильме подчиненное место; отошли в тень и

---

[3] «Заря Востока», Тбилиси, 1927, 5 апреля.

[4] Шенгелая Н. Несколько предварительных замечаний о картине «Элисо». — «Мемарцхенеоба» («Ревизна»), Тбилиси, 1928, № 2—3.

[5] «Кино», 1928, 25 сентября.

мешающие этой любви религиозные предрассудки (Элисо — мусульманка, Важиа — христианин). Зато было подчеркнуто единение людей угнетенных наций: хевсур приходит на помощь чеченцам.

На первый план выступила народная трагедия — страдания мужественных, но бессильных в данных условиях горцев, лишаемых родины. Главным героем фильма стал народ, жители чеченского аула Верди. Образ народа постепенно вырастал из показа главных действующих лиц, групп людей, многочисленных эпизодических персонажей, выделяемых из массы. Непосредственные и страстные горцы в своем свободолюбии проявляют подлинное мужество, внутреннюю силу и сплоченность. Они оказывают пассивное сопротивление своим угнетателям; народ, изгоняемый из родного аула, подвергаемый бесконечным оскорблениям и мучениям, внешне подчиняется врагу, но внутренне остается непокоренным. Виктор Шкловский писал: «Сергей Третьяков понял горца как тип Дон-Кихота, как личную честность, противопоставленную колонизаторской политике царской России»[6].

Через семь лет после создания сценария Шенгелая вспоминал: «...в «Элисо» столкнулись три человека, причем один, Александр Казбеги, был глубоким реалистом, двое, я и Третьяков, приверженцами лефовской теории. А. Казбеги повлиял на Третьякова и в большей степени на меня. Силою своего таланта, глубиной образов своих Казбеги поставил меня, представителя Лефа в поэзии, на реальную почву.

... Опираясь на опыт Третьякова как драматурга, автора «Рычи, Китай!», я сумел получить при работе над сценарием «Элисо» не фрагментарный сценарий, а сценарий, построенный по всем законам драматургии. Этим-то, по-моему, в значительной степени и объясняется успех фильма»[7].

В сценарии можно проследить черты, связывающие его с театральной драматургией Третьякова — с пьесами «Земля дыбом», «Слышишь, Москва?!», «Противогазы», «Рычи, Китай!», «Хочу ребенка». Это четкая и бескомпромиссная общественно-политическая установка и стремление превратить произведение в драматургическое оформление подлинных событий. Хотя в своих выступлениях в печати Третьяков в не-

[6] Шкловский В. Госкинпром Грузии. — «Заря Востока», 1927, 28 августа; та же статья под заглавием «Ветер из Тифлиса». — «Кино», 1927, 30 августа.

[7] Шенгелая Н. Работать дружно. — «Литературная газета», 1935, 15 января.

«Двадцать шесть комиссаров»

которой степени абсолютизировал факт как первооснову литературы, здесь документализм пошел на пользу сценарию: фильм открывается титрами, воспроизводящими (даже по старой орфографии) переписку между главнокомандующими войсками Терской области и представителем наместника Кавказа о выселении чеченцев в Турцию. Этим зритель сразу вводится в сердцевину сюжета.

Близость сценария «Элисо» к пьесам Третьякова сказывается в лаконизме диалога (надписей), в умении простыми и сильными приемами создать острую напряженность действия, захватывающую зрителей, особенно в узловых моментах. Сдержанная страстность, отличающая творчество Третьякова, открытый, пламенный темперамент Шенгелая наложили свой отпечаток на сценарий и на фильм «Элисо».

Сюжет повести в целом был сохранен, но осмыслен по-новому; трактовка опиралась на раскрытие социальной глубины произведения Казбеги. Это был новый подход к экранизации классического произведения — его переосмысление в свете идей революционной эпохи. Аналогичным подходом была отмечена работа Мейерхольда над постановками пьес русских классиков. Мейерхольд всегда исходил из идейной установки писателя, но заострял ее политически — усиливал, подчеркивал те социально-прогрессивные тенденции, которые были особенно созвучны времени.

Если мы вспомним о тесном сотрудничестве Третьякова с режиссером-новатором, о том, что Театр имени Вс. Мейерхольда гастролировал в Тбилиси в 1927 году с «Лесом», «Ревизором», «Рычи, Китай!» и с другими спектаклями, то надо будет отметить идейную связь «Элисо» с идейно-художественными принципами Мейерхольда. Недаром вскоре после выхода фильма на экран московская киноорганизация «Межрабпомфильм» предполагала начать съемки картины «Двадцать шесть комиссаров» в постановке Шенгелая под общим руководством Мейерхольда (однако эту ленту Шенгелая позже поставил самостоятельно и в другой киноорганизации).

В «Элисо» не было условного «ориентального материала», осуждавшегося Третьяковым,— той экзотики, которой окрашены многие более ранние грузинские фильмы. Ее заменила жестокая правда: трудный и суровый быт горцев, их полная драматизма и неизбывных страданий жизнь под гнетом приспешников самодержавия. Картины издевательств над простыми и благородными людьми контрастно оттенялись воплощенной на экране вечной красотой величественных вершин Кавказа.

Фильм захватывал зрителя глубоким знанием психологии людей, романтической одухотворенностью, неотделимой от реалистического изображения действительности, новым кинематографическим языком, стройной композицией, могучим ритмом, драматическим накалом.

Очень сильна сцена массовой паники, охватившей переселенцев в пути, и ее преодоления. Смерть больной женщины, не выдержавшей перехода, и вид горящего родного аула вызвали у людей, павших духом, взрыв отчаяния. Чтобы перебороть это отчаяние, грозящее гибельными последствиями, старшина аула Астамир начинает танцевать лезгинку. Сперва люди огорошены, но постепенно они втягиваются в танец... Изменившийся монтажный ритм придает действию стремительность и упругость.

Интересно отметить следующее. Фильм «Элисо» вышел на экраны 23 октября 1928 года. Через день, 25 октября, в Театре имени Руставели состоялась премьера пьесы «Анзор», написанной Сандро Шаншиашвили по повести и пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14—69» и поставленной Сандро (Александром) Ахметели. В спектакле, действие которого происходит в Дагестане, есть такая сцена. Вожак партизан Анзор поручил двум бойцам взорвать мост, но они струсили и вернулись, не выполнив задания. Чтобы смыть с отряда позор, Анзор убивает труса. Партизаны оцепенели. Тогда Анзор кричит: «Танец!» — и бойцы пускаются в пляс. (Заметим, что образ народной массы — в данном случае горцев-партизан — играл в «Анзоре», как и в «Элисо», очень большую роль.)

В фильме были новаторски построенные массовые сцены. Динамичной композицией групп и отдельных фигур, их движениями, сменой ритмов режиссер создавал могучий образ народного коллектива. Здесь проявились в первую оче-

редь мастерство Шенгелая и поэтические истоки его творчества. Но вместе с тем очевидно, что на него благотворно влияли некоторые предшествующие достижения советского искусства. Он, несомненно, по достоинству оценил народные сцены в спектаклях Театра имени Руставели, поставленных Марджанишвили, начиная с первой — «Фуэнте Овехуна», где народная масса, многообразная и в то же время единая, стала героем спектакля. И, конечно, решающее влияние оказали на молодого режиссера фильмы Эйзенштейна и Пудовкина.

Советская печать единодушно приветствовала фильм, хотя и высказывала некоторые замечания в его адрес. «Картина «Элисо»,— писал известный критик Николай Волков,— блестящий пример того, как много может сделать наша кинематография, когда она вместо надоевших штампов и приемов сумеет по-своему и свежо оформлять выбранную тему, применяя к постановке лучшие приемы левой кинорежиссуры.

Картина «Элисо» выдвигает в первые ряды доселе неизвестного режиссера Н. Шенгелая и заставляет с нетерпением ждать его дальнейших работ» [8].

Критик и драматург Сергей Ермолинский закончил свою рецензию в «Правде» словами: «Картина так горячо рассказывает, что ее большое агитационное (в лучшем смысле слова) значение несомненно. Госкинпром Грузии давно не показывал таких картин. От режиссера Шенгелая, мастера еще не оформившегося и неровного, но проявившего себя с напористым темпераментом, можно ожидать интересных работ» [9].

После просмотра «Элисо» в Центральном совете Общества друзей советской кинематографии единогласно была принята резолюция, в которой, в частности, говорилось: «В работе режиссера Шенгелая собрание отмечает: 1) общую конструкцию картины — цельность и выдержанный стиль, строго подчиняющий и объединяющий отдельные частные моменты; 2) прекрасный, порою блестящий монтаж, с тонким учетом ритма отдельных частей и моментов нарастающего драматизма; 3) выразительный кинематографический язык картины» [10].

На другом обсуждении «Элисо» выступил В. Пудовкин. «Появление Шенгелая в советской кинематографии — прекрасное и значительное событие,— сказал он.— В прошлом году показал себя и свою работу украинец Довжен-

[8] «Известия», 1928, 3 ноября.

[9] «Правда», 1928, 14 ноября.

[10] «Кино», 1928, 30 октября.

«Золотистая долина». В центре — Н. Вачнадзе

ко, теперь новая настоящая сила заявляет о себе из Грузии. У обоих замечательное будущее» [11]. Мы знаем, что эти слова блистательно подтвердились.

Год спустя фильм «Элисо» демонстрировался в Нью-Йорке под названием «Кавказская любовь». Давид Бурлюк, обосновавшийся в Нью-Йорке и неизменно выказывавший свои симпатии к Советскому Союзу, 4 декабря 1929 года поместил в русской газете заметку о фильме.

«Эта картина экрана,— писал он,— вся пронизана льдистыми ветерками, несущимися с гор Кавказского хребта.

...Фактическое, близкое, детальное изучение материала: бытового, исторического, локального явилось причиной необычайной цельности этой картины... Сюжет ясен, как очертания скалистых срывов дальних гор. Картина поставлена вся уроженцами Кавказа. Эта грузинская культура теперь привезена к нам в Нью-Йорк».

Фильм «Элисо» засвидетельствовал рождение одного из крупнейших мастеров советского кино — Николая Шенгелая. Этой картиной начался благотворный сдвиг в грузинской кинематографии, ее новый этап.

Через сорок лет после выхода «Элисо» на экран, в 1968 году, фильм был восстановлен режиссером Эльдаром Шенгелая, сыном Николая Михайловича, и озвучен.

«Элисо» живет и в наши дни.

Сергей Юткевич

Сегодняшнее искусство

Мое первое знакомство с Николаем Шенгелая произошло в Москве, когда он привез картину, которая на нас произвела оглушительное впечатление. Мы тогда посмотрели два фильма, украинский и грузинский. Это были «Звенигора» Довженко и «Элисо» Шенгелая. Обе эти картины — значительные вехи в истории не только советского многонационального киноискусства, но и мирового кино.

«Элисо» поразила нас в первую очередь не чисто, я бы сказал, ремесленными или профессиональными качествами, а тем, что это было больше, чем просто кинокартина. Это было достижение народного таланта, выражение мышления художника, принадлежащего высокой национальной культуре.

Картина стала для нас открытием нового, замечательного художника, а когда я увидел его самого, то был потрясен его человеческой красотой. Он был талантлив во всем, не только в режиссуре. Сразу было видно, что рамки кинематографа для него узки, потому что это Поэт. Я только потом узнал, что он писал стихи, был местным лефовцем.

А несколько раньше (тогда еще мы не связывали эти имена) мы увидели на экранах Наташу Вачнадзе. Надо сказать, что красота этой женщины, которую так слабо, между прочим, передавал экран, уже и тогда произвела, конечно, не только на меня и на моих друзей, но и на широчайшие слои советских зрителей огромное впечатление. Если устарелый, как говорят сейчас, термин «звезда» кому-либо подходил, то прежде всего Наташе.

Ната Вачнадзе была действительно звездой экрана. Зрители ходили «на Вачнадзе», ибо на нее было необычайно интересно смотреть, наслаждаться певучестью ее линий, лучезарностью ее глаз, ее бесконечным обаянием.

Вот любопытный феномен: нельзя сказать, была ли это хорошая или плохая актриса или была ли она вообще киноактрисой, ведь эти определения совершенно, с моей точки зрения, к ней не подходили.

В истории мирового кино есть такие примеры. Предположим, Грета Гарбо — мы до сих пор не знаем, была ли она великой актрисой, но она осталась в истории кинематографа и даже больше — в истории культуры как неповторимое явление, потому что была совершенно своеобразной личностью, редчайшей

[11] «Кино», 1928, 25 сентября.

Н. Вачнадзе, С. Юткевич, Н. Шенгелая, Ж. Мартов. Баку. 1930 год

индивидуальностью. Экран, оказывается, страшно чувствителен не только к внешним чертам человека, но ко всему объему, если можно так выразиться, ко всей стереоскопии его личности.

То, что жизненные пути Наташи и Коли скрестились — в этом была глубочайшая закономерность. Именно эти два Поэта, два человека высокой культуры, искусства, страсти, темперамента, должны были пройти свой жизненный путь вместе.

С Колей я познакомился, когда он привез «Элисо». И, наконец, наступил для меня знаменательный день, когда осенью 1930 года я приехал в Баку снимать натуру для своего первого звукового фильма «Златые горы», и это, по счастью, совпало с тем, как Коля там же, в Баку, ставил картину «Двадцать шесть комиссаров». Поэтический гений Шенгелая сказался в ней настолько своеобразно, что у меня перед глазами и сейчас стоят ее кадры, лица героев, трагические эпизоды в песках, которые он снял с такой выразительностью, какую я больше вообще никогда не встречал в мировом кино.

Коля был необычайно занят, но, несмотря на это, согласился сняться у меня как актер. Мне необходим был эпизодический персонаж, вводящий, по сути, в конфликт фильма: представитель бакинских рабочих, призывающий своих товарищей к стачке, к борьбе, и я попросил Колю сняться в этой роли. Он поразительно сделал нужную мне сцену. Те, кто видели «Златые горы», конечно, запомнили сумрачный, сосредоточенный взгляд огромных черных, как маслины, глаз, когда он смотрел на чиновника, сидящего за письменным столом, и затем всплеск эмоций и его длинные, худощавые, мускулистые руки, вскинутые над головой, призывающие к восстанию. И недаром в книжке Д. Молдавского «С Маяковским в театре и кино» в главе «Герой — рабочий класс» художник поместил на шмуцтитуле именно Николая Шенгелая в роли бакинского рабочего как обобщенный образ восставшего пролетария.

Как печальна иногда человеческая судьба! Все что угодно можно было себе представить, но такой ранний уход из жизни сначала Коли, а потом Наташи... Это потрясло всех нас как глубочайшая трагедия.

Но для нас — их друзей — Коля и Наташа живы. И на мою долю выпало, что один из их сыновей, Эльдар, стал моим ближайшим

Н. Санишвили, М. Шолохов, Н. Шенгелая

учеником. Я слежу за каждым его фильмом с чувством ответственности перед именами Наташи и Коли. Мне доставляет огромную радость, когда картины Эльдара и его брата Георгия имеют заслуженный успех. В них я вижу продолжение жизни, вечно живой жизни искусства, замечательными представителями которого были мои любимые Наташа и Николай.

Л. Трауберг

О нашем друге

Первое, что поражало в нем, — внешность.

В каком-то романе-утопии прочел я: люди в общем-то ограничены в своей фантазии. Пришельцы из иных миров им представляются людьми же, в крайнем случае трехногими, или, скажем, странными животными; так, по рассказам Отелло, в далеких краях обитают люди с головами, ушедшими в плечи, или совсем голов не имеющие. А что если в далекой галактике живут существа вполне материальные, но являющиеся попросту материализованными математическими знаками, подобно поручику Киже, фигуры не имеющие?

У Николая Михайловича Шенгелая имелась фигура. Стройный, весь в устремлении, с лицом греческого бога (не забудем, Греция-то на широте Грузии!), он был по-настоящему красив. И это так удивительно — подругой его жизни, подругой по работе стала, может быть, одна из самых красивых женщин в нашей стране — актриса Ната Вачнадзе. Казалось, быть им двоим такими радующими взор, такими красивыми — и уже довольно. Но они были еще и талантливые художники, чьи лучшие работы вошли в сокровищницу советского киноискусства.

Мы по заслугам оцениваем, скажем, американское кино. Но невозможно ведь не заметить, что Голливуд, подобно уэллсовскому марсианину, питался чужой кровью. Австриец Штрогейм, англичанин Чаплин, Гарбо из Скандинавии, японец Хайакава.

Советскому кино не пришлось звать «варягов».

Алхимики средних веков, готовя «волшебный» бальзам, определяли: нужны такие-то вещества и еще диковинный ингредиент, сообщающий снадобью особую силу.

Таким ингредиентом в раннем советском искусстве стали люди из неповторимого Тбилиси, с юга нашей родины. Напомню: первой пленившей всю страну картиной была лента «Красные дьяволята» Ивана Перестиани. Но хоть он и поставлен Госкинпромом Грузии, фильм этот трудно было назвать подлинно грузинским; сценарий написал русский писатель, а действие происходило на Украине. Поэтому ясно помнится: все мы, начинавшие тогда жизнь в кино, уверенно ждали еще одного ингредиента.

Он появился в 1928 году. Фильм «Элисо» Николая Шенгелая. Его сценарий тоже написал русский автор, Сергей Третьяков. Кстати, он же автор сценария поистине грузинской «Соли Сванетии». Фильм «Элисо» был стопроцентно грузинским и стопроцентно советским. Я бы сказал, он был одним из самых красивых советских фильмов. Каждый кадр просился в картинные галереи. Но картина на стене — это остановка, неподвижность.

Фильм «Элисо» весь в движении, от начала до конца он словно вовлекал зрителя в чудесный танец, то стремительный, то плавный, но танец этот — не просто выражение горя или радости. Он был выражением мужества народа, его уверенности в победе. Фильмами Шенгелая в отряд советских кинематографических республик полноправно вошла Грузия. Вошла, чтобы не прекращать своего взволнованного пути.

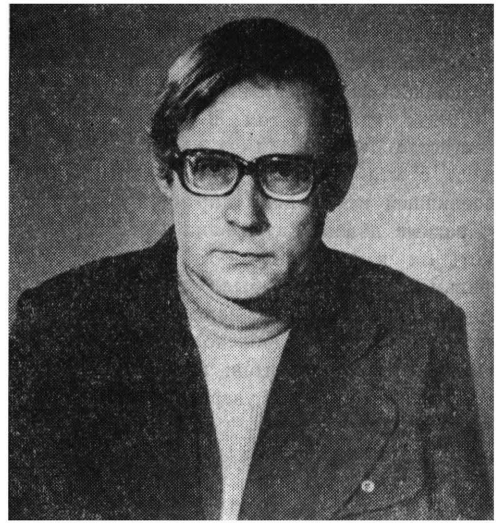
Незачем здесь повторять имена превосходных мастеров, работавших рядом с Шенгелая и пришедших за ними вслед, приходящих и сейчас.

Это большая радость, что сыновья Николая Шенгелая и Наты Вачнадзе, Эльдар и Георгий, создали известные всему миру блестящие ленты. В них та же красота, тот же динамизм, то же сочетание законной гордости за свой край и необыкновенной личной скромности, мягкого юмора и революционного напора.

Николай Шенгелая поставил не так уж много фильмов. Он ушел от нас рано, но его сердце — навсегда в любимой нами грузинской кинематографии.

Когда-нибудь — надеюсь, скоро — в Москве откроется большой и достойный столицы киномузей. Там будут портреты людей, поднявших советское кино на огромную высоту. Я убежден: посетители будут надолго останавливаться перед портретом высокого, так и рвущегося из рамы человека и с восхищением думать: «Какой поистине красивый человек!»

Дружеский фотошарж: Н. Шенгелая просит М. Шолохова завершить работу над сценарием «Поднятая целина»



Р. Н. Викторов

Когда уходит из жизни человек, полный сил, замыслов, с неистраченным талантом, принято сожалеть о том, что не сделано, не завершено. Все это понятно и справедливо: последние годы Ричард Викторов собирал материалы, готовился к новой большой работе — историческому фильму о России времен Ивана III, о возрождении Руси после темного периода иноземного ига, о сложении страны как единого, цельного организма. Незадолго до кончины, тяжело больной, Ричард принялся писать сценарий веселой и трогательной детской фантастической ленты. Он был всегда в работе, в движении, в поиске.

И все же сегодня, вспоминая о режиссере Ричарде Викторове, думаешь не только о том, что он сделал бы завтра, а поражаешься тому, как много он успел сделать и как интересно и важно то, что завершено.

Вся жизнь Викторова — преодоление, борьба с обстоятельствами, казалось бы, исключающими возможность следующего шага. Еще мальчиком в сорок первом году Ричард был тяжело ранен во время боев в Крыму и на всю жизнь остался инвалидом. Едва за тридцать он перенес первый инфаркт. Врачи призывали беречь себя, не волноваться, не тратить сил. Но Ричард Викторов не мыслил себе спокойного существования. Он беспрестанно учился, так как был убежден, что кинорежиссер обязан быть глубоко образованным человеком. Он имел музыкальное образование, он закончил филологический факультет, он знал кинопроизводство в тонкостях — он фактически прожил несколько жизней ради того, чтобы в основной своей жизни — в жизни кинорежиссера — достичь совершенства.

Именно эта широта интересов и глубина культуры позволяли ему всегда искать и находить новые, непроторенные пути в искусстве, не замыкаясь в рамках разработанных тем.

Первые фильмы, принесшие ему успех и известность, были посвящены Великой Отечественной войне. Сотрудничество с замечательным белорусским писателем Василем Быковым привело к рождению кинофильма «Третья ракета», где война была показана через раскрытие судеб людей, для которых самое первостепенное — выполнение нравственного долга в обстоятельствах, ставящих их перед трагической альтернативой, и торжество долга выражается в преодолении себя ради высоких гуманистических идеалов.

На первый взгляд переход от военной темы к разговору о судьбах детей и подростков в таких фильмах, как «Переступи порог» или «Переходный возраст», был необъясним. Но мысль,

основная мысль творчества Викторова, осталась той же. Викторов обращался к молодому собеседнику, раскрывая перед ним сущность нравственной альтернативы.

И вдруг новый поворот: Ричард Викторов снимает невероятно сложные постановочно, новаторские фильмы «Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной». Принято, и с полным основанием, говорить, что Викторов стал основоположником современного советского детского фантастического фильма. Это так, но главное заключается в том, что режиссер не изменил своей творческой задаче и на новом пути. В этих фильмах, на ином материале, иными способами он продолжал разрабатывать ту же проблему ответственности молодого человека перед обществом и самим собой.

Фантастическая дилогия Ричарда Викторова, удостоенная Государственной премии РСФСР, получившая немало призов на международных кинофестивалях, любимая уже не одним поколением юных зрителей, казалось бы, открывала перед ним дорогу к развитию найденных приемов и разработке проверенных мотивов. Но этого не случилось. Ричард Викторов возвращается к военной теме и создает в содружестве с Быковым «Обелиск» — еще один фильм о войне, о судьбе учителя, пожертвовавшего жизнью ради своих учеников. А затем вновь сходит с проторенного пути, чтобы посвятить несколько лет жизни созданию широкого, новаторского полотна — фильма «Через тернии к звездам». И здесь он верен себе. И здесь он говорит о том, что волнует сегодня, — о сбережении жизни на Земле, о взаимопонимании и братстве людей.

И вновь большая победа. Фильм удостоен Государственной премии СССР, с успехом идет в нашей стране и за рубежом. Естественно ждать от режиссера разработки этой темы и далее. Но ничего подобного: Викторов принимается за вполне земную романтическую, хоть и не лишенную фантастического элемента, комедию «Комета». В ней, как во всех его фильмах, Викторов остается прежним — учителем в высоком понимании этого слова, чем-то сродни учителю из «Обелиска», готовым пожертвовать жизнью ради того, чтобы принести в мир слово правды, чтобы сделать мир лучше, чтобы помочь молодому человеку найти свой путь.

Ричард Викторов умер, успев снять последние сцены «Кометы», но не успев воплотить в жизнь другие замыслы. Его чистый, страстный голос остался с нами, как и остались его такие разные и такие схожие фильмы.

Кир Булычев

Татьяна Ветрова

Свершая свою судьбу

Кубинское игровое кино на рубеже 70—80-х годов

Кинематограф Кубы, отмечающий в этом году свое 25-летие, может гордиться многим. И собственной документальной школой, и созданием огнедышащей летописи революции и национально-освободительной борьбы средствами художественного кино, и солидной коллекцией наград, полученных на международных киносмотрах, где воздавалось должное не только молодой кинематографии острова Свободы, но и мужеству кубинского народа...

Становление кино Кубы напоминало стремительный взлет, ставший возможным прежде всего благодаря высвобождению могучего духовного потенциала страны, которая обрела самостоятельность и приступила к созданию нового, социалистического общества [1]. Пожалуй, не было критика или киноведа, писавшего о кубинском киноискусстве и не отметившего этот редкий феномен: появление самобытной национальной кинематографии там, где еще вчера не было ни собственного кинопроизводства, ни сколько-нибудь налаженной системы проката. И не просто появление, но и обретение зрелости, совершившееся поразительно быстро.

Ныне, по прошествии двадцати пяти лет, отношение к кубинскому кинематографу становится более спокойным и, естественно, более взыскательным. Ведь меняется и сам облик кино Кубы. Мастера кубинского экрана, завоевав своей стране достойное место на кинокарте мира, оказались перед лицом новых проблем, решение которых требуется для дальнейшего движения национального киноискусства. Открытый романтический революционный пафос перестал быть определяющим признаком кубинских лент — на смену ему идет суровая проза будней. Новые темы занимают игровое кино, новые имена появляются в титрах картин. Изменились и запросы публики. Видный кубинский режиссер Томас Гутьерес Алеа, один из основателей Кубинского института киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК), в 1982 году опубликовал книгу, содержащую много интересных размышлений о роли и характере национальной кинематографии, о ее общественной миссии в наши дни. Автор книги высказывает, в частности, такую важную мысль: «Изменения, происходящие сейчас, могут быть в определенном смысле более глубокими, чем в первые годы (после революции. — Т. В.), но они не столь заметны, не сразу бросаются в глаза... Кинематографист теперь должен быть вооружен не только камерой и способностью чувствовать, но также и основательными теоретическими критериями, позволяющими интерпретировать реальность и передавать ее образ во всем богатстве и достоверности» [2].

Как же справляется со своими актуальными и исключительно важными задачами современное художественное кино Кубы? Ответ надо искать, обратившись к общей картине сделанного на рубеже десятилетий.

Пожалуй, наибольшее внимание кубинской киноаудитории привлек за последние годы фильм Умберто Соласа «Сесилия» (совместное производство ИКАИКа и испанской фирмы

[1] История этого становления прослежена в книге И. Быковой «Кино острова Свободы». М., 1982.

[2] T. Gutierrez Alea. Dialectica del espectador. La Habana, 1982, p. 8.

«Сесилия», режиссер Умберто Солас

«Импала, С. А.»). На съемки этой картины ушло около трех лет, к ее созданию были привлечены лучшие силы отечественной кинематографии, ранее не имевшей опыта столь масштабной постановки. В фильме, демонстрация которого занимает около четырех часов, участвовали самые популярные актрисы национального кино — Дейси Гранадос, Эслинда Нуньес, Ракель Ревуэльта, что само по себе подогревало зрительский интерес. Но, конечно, главным притягательным моментом был факт экранизации популярнейшего романа кубинской литературы «Сесилия Вальдес, или Холм Ангела» известного прозаика XIX века Сирило Вильяверде. Роман этот, кстати, дважды издавался и у нас. А на Кубе, надо полагать, каждый читатель живо представляет себе яркий образ главной героини книги Вильяверде, именем которой назван фильм. И подобно тому как советский зритель ожидал в свое время с острым любопытством и даже трепетом появления на экране Наташи Ростовой, дабы сравнить ее кинообличк с тем, что существовал в его воображении, так и кубинцы с нетерпением ждали встречи со своей любимой литературной героиней, воплотившей многие черты национального женского характера. Заметим, что «Сесилия Вальдес» — роман отнюдь не камерный, и секрет его широчайшей популярности коренится не только в трагической истории любви красавицы мулатки, но и в правдивости общей, пестрой и полнокровной, панорамы кубинской действительности первой трети прошлого столетия, которую воссоздал Вильяверде на страницах своей книги [3].

В романе действует множество персонажей, принадлежащих к самым различным социальным группам, в нем дается подробное описа-

---

[3] Нелишне упомянуть, что Сирило Вильяверде (1812—1894), юрист по образованию, занимался не только литературой, но и политикой. Будучи к началу 40-х годов уже известным писателем, он активно включается в движение сепаратистов, требовавших отделения Кубы от Испании. Осужденный на каторгу, он совершает побег и обосновывается в Нью-Йорке. Находясь в Соединенных Штатах, писатель надолго оставляет художественное творчество, целиком посвятив себя политической деятельности, борьбе за освобождение родины. Окончательный вариант «Сесилии», радикально переработанный в 70-е годы, увидел свет только в 1882 году.

ние условий их жизни, встречаются сочные этнографические зарисовки. Понятно, что экранизировать такое произведение — дело нелегкое. Но в известном смысле — благодарное, поскольку Вильяверде затрагивает в своей книге чуть ли не все кардинальные вопросы интересовавшего его исторического периода: и ускорившийся к началу XIX века процесс формирования кубинской нации, и тему рабства, рассматриваемую по преимуществу в нравственном аспекте (с точки зрения развращающего влияния рабовладения на общество в целом), и сохранявшуюся зависимость молодого государства от бывшей метрополии. Все это позволяло создать на экране настоящий портрет эпохи.

Видимо, такая возможность и показалась наиболее привлекательной Умберто Соласу, который говорил в связи с работой над фильмом следующее: «Наше толкование (первоисточника. — Т. В.) — весьма свободное. Со времени написания романа прошло более ста лет, и теперь появилась необходимость дать новую оценку фактам, о которых в нем повествуется... Оказавшись перед альтернативой — следовать за историей или за романом, — я выбрал первое».

Исходя из своей концепции, Солас несколько видоизменил сюжет «Сесилии Вальдес», заострив социальные мотивировки характеров, и, кроме того, ввел линию законспирированной политической борьбы, о которой сам Вильяверде рассказать не решился, памятуя, видимо, о строгих цензурных ограничениях.

Наверное, не слишком-то просто человеку, незнакомому с историко-культурной традицией кубинского народа, понять всю сложность расово-этнической иерархии в этой стране в период формирования нации. Но без представления об этом невозможно понять конфликтность взаимоотношений, связывающих и разделяющих персонажей «Сесилии Вальдес» [4].

На Кубе в ту пору ценилась «чистота благородной крови», смешанные браки запрещались, и мулаты считались низшими членами общества. Негры-невольники, основная рабочая сила, вообще не имели никаких прав. Таким образом, цвет кожи определял и социальный статус человека, его судьбу в конечном итоге. Следовательно, Леонардо Гамбоа из «Сесилии», белый креол (испанский актер Иманол Ариас), сын плантатора, конечно же, не мог вступить в брак с мулаткой. И хотя он исполнен искренней страсти к прекрасной Сесилии, у него есть еще и невеста из его круга, светловолосая Исабель Илинчета (Эслинда Нуньес), свадьба с которой — дело решенное. Две эти женщины, связанные с Леонардо узами любви, очень разные, но объединяет их сила характера, определенность жизненной позиции, черта, напрочь отсутствующая у самого Леонардо.

Исабель богата, образованна и — для своего времени — довольно прогрессивно настроена. Ее ужасают и пугают методы обращения с чернокожими рабами, что царят на плантациях отца ее нареченного. Старший Гамбоа, типичный кубинский рабовладелец, — человек крутого нрава, жестокий и деспотичный, уверенный в незыблемости существующего правопорядка. Все эпизоды в особняке Гамбоа сняты в черно-белой гамме, с преобладанием подавляющего черного, мертвенного цвета. Режиссер объяснял, что такое цветовое решение должно было подчеркнуть обреченность класса рабовладельцев.

Сесилия в исполнении Дейси Гранадос — темпераментная, целеустремленная и сильная натура. Не так давно советские зрители видели Гранадос в роли современной кубинской женщины, работницы ткацкой фабрики в фильме Пастора Веги «Портрет Тересы». За исполнение этой роли актриса была удостоена приза на Московском фестивале. И вот совершенно иной образ — женщина другого века. И все же некоторые черточки роднят этих, казалось бы, несопоставимых героинь. Страстное желание отвоевать себе место в жизни, доказать свою самоценность, свойственное кубинке наших дней, ощутимо и в характе-

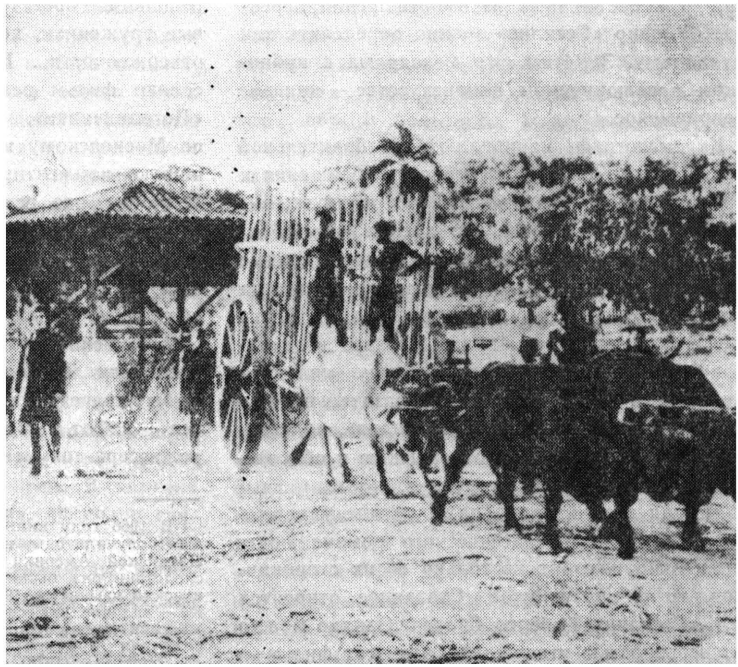
---

[4] На Кубе в первой трети XIX века различали четыре основные расово-социальные группы: испанцы, белые креолы (родившиеся уже на острове дети испанцев), метисы (люди смешанной крови, главным образом мулаты) и негры. Родившихся на Кубе метисов и негров также называли креолами.

ре Сесилии. У нее, в сущности, нет ничего: ни достойного имени (Фамилия Вальдес давалась всем незаконнорожденным, воспитанным в гаванском приюте), ни денег, ни отца с матерью... Ничего, кроме красоты. И Сесилия решает сделать эту красоту орудием преодоления социальных препонов. Она хочет во что бы то ни стало выйти замуж за белого креола.

Однако в любви к Леонардо Сесилией движет не один лишь расчет, но и подлинное чувство. Сесилия Дейси Гранадос не только упряма в достижении поставленной цели, но и самозабвенно влюблена. Эта влюбленность теснит все прочие ее планы. Не потому ли в глазах Сесилии так часто проглядывает горькая грусть? До нее очень быстро доходит, что не победить ей в трудном поединке с условностями. Не преодолеть предрассудков, укорененных в обществе. Крушение любви Сесилии и крах всех ее надежд, месть влюбленного в нее мулата Хосе Пимьенты белому сопернику связаны в фильме с политическими мотивами. Ведь Леонардо оказывается невольным предателем: его мать доносит испанским властям, где укрывает ее сын разыскиваемого революционера, товарища Пимьенты, и требует кары для Сесилии.

Финал картины, когда все страсти выплескиваются наружу, снят подчеркнуто экспрессивно. Чувствуешь, что неотвратимо приближается миг возмездия. На экране торжественная красота церковного собора, где должен совершиться обряд бракосочетания, спокойный и ничего не подозревающий Леонардо рядом со счастливой невестой Исабель. А вокруг на шумной площади веселится красочный негритянский карнавал. Из толпы камера выхватывает одну фигуру — это Хосе Пимьента в наряде бога Шанго, с мечом в руке. В распахнутую дверь церкви ряженым гостем входит он, словно в ритуальном танце, приближаясь к Леонардо. Зловещий, почти нереальный шум ветра заполняет храм.



«Сесилия»

Смертельный удар — и мечутся по экрану искаженные лица всех участников этой трагедии, освещенные тревожным пламенем горящих свечей...

Сцена почти целиком снята на крупных планах, но не статичных, а набегающих друг на друга, улавливающих крайнее обострение чувств всех действующих лиц. В полную силу проявляется в эти минуты мастерство постановщика «Люсии» и «Кантаты о Чили». Блистательна и работа оператора Ливио Дельгадо. Описательный стиль, присущий литературному первоисточнику и выдержанный почти во всей картине, уступает здесь место иной манере — более раскованной, визуально выразительной.

Отрываясь от текста романа, режиссер вплетает в фильм и мифологические образы африканских божеств Ошум и Шанго, чтобы подчеркнуть синкретизм, свойственный кубинской нации на стадии формирования, и своеобразие ее культуры, вобравшей черты наследия испанцев и выходцев из Африки одновременно.

По формальным признакам движения сюжета, по схеме личных взаимоотношений персонажей жанр «Сесилии» можно определить как мелодраму. Заметим, что мелодрама в кубинском революционном киноискусстве — явление непривычное.

Кинематограф национально-освободительной борьбы ныне ощутил потребность обращения к традиционным, популярным киножанрам, выбирая при этом с в о й угол зрения на изображаемое и решая иные идейно-художественные задачи, нежели коммерческое кино, всегда столь охотно эксплуатирующее возможности мелодраматического жанра. Процесс этот закономерен в развитии сравнительно молодого кубинского кино. И весьма показательно, что такой этапный фильм, как «Сесилия», подтверждает эту тенденцию к обогащению и обновлению старых жанровых структур.

Всякая экранизация (даже вполне удавшаяся) популярного классического романа почти неизбежно находит не только своих сторонников, но и противников. Сказанное относится и к «Сесилии» Умберто Соласа. Однако можно с уверенностью утверждать, что этот фильм — со всеми его достоинствами и просчетами — безусловно займет свое место в истории национальной кинематографии как крупное и впечатляющее полотно из жизни колониальной Кубы, знакомство с которым помогает кубинцам не только яснее представить прошлое своей страны, но и глубже проникнуть в существо процессов современности.

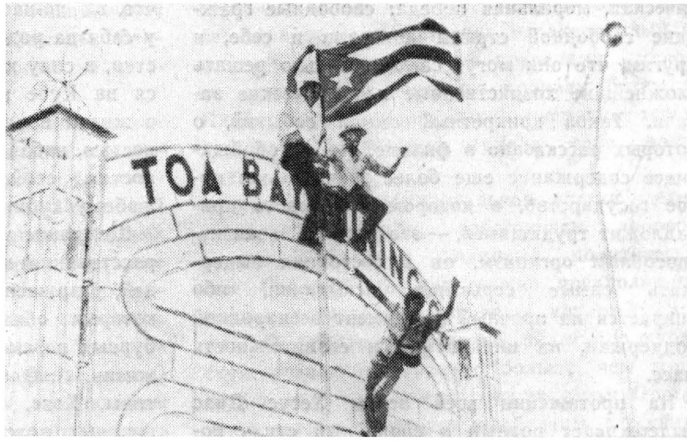
●

Новейшая история Кубы началась сравнительно недавно, с победой социалистической революции, свершившейся в 1959 году. Но сегодня события первых послереволюционных лет становятся уже историческим прошлым, и дистанция времени позволяет исследовать их на экране более разносторонне и объективно, чем это было доступно пионерам кубинского социалистического киноискусства. Заметны и изменения интонации в рассказах о недавнем прошлом: открытая эмоциональность, пристрастие к исключительности сюжетов и характеров, окрашенных романтикой, уступают место пристальному вниманию к вещам и событиям будничным, обычным. Участники революции предстают прежде всего как рядовые труженики, хотя труд их и требует самоотверженности... В таком ключе, к примеру, сделан фильм режиссера Октавио Кортасара «Пограничники», знакомый советскому зрителю по Московскому и Ташкентскому фестивалям, широко комментировавшийся нашей критикой. Напомню, что речь идет о жизни маленького отряда новобранцев-пограничников, несущих службу на одном из северных островков у побережья Кубы в тревожной политической обстановке начала 60-х годов.

Несомненно, самой значительной картиной последних лет на материале «новой истории» Кубы является «Красная пыль» Хесуса Диаса — дебют в игровом кино известного режиссера-документалиста[5]. «Красная пыль» —

---

[5] В 1966 году книга рассказов Диаса «Трудные годы» получила одну из почетных литературных наград Латинской Америки — Премию Дома Америк (впоследствии она была переведена на русский и французский языки) С 1971 года Диас работает в ИКАИКе — вначале как сценарист, а затем в качестве режиссера документального кино. Широкую известность получили документальные ленты Хесуса Диаса «55 братьев» (1978) и «На земле Сандино» (1980).



«Красная пыль», режиссер Хесус Диас

это взгляд из современности на один из самых острых и драматических моментов становления социалистических общественных отношений на Кубе. Время действия картины — 1959—1961 годы. Революция только-только победила, и перед страной, перед гражданами нового государства встало множество сложнейших проблем. Среди них одной из самых трудных и болезненных была проблема выбора дальнейшего жизненного пути, поиска своего места в новой революционной действительности. Ведь, как это всегда случается на переломных этапах истории, решительные перемены, совершающиеся вокруг, в иных вселили смятение...

Лет пятнадцать назад Томас Гутьерес Алеа уже исследовал на экране подобную ситуацию, показав в фильме «Воспоминания об отсталости» мучительный «момент самоопределения» своего героя, представителя буржуазной интеллигенции, человека умного, честного и не испытывающего враждебности к новой власти, но чувствующего себя потерянным и никчемным в вихре революционных событий. В картине «Воспоминания об отсталости», по праву считающейся классикой кубинского кино и причисленной к его высшим достижениям, жизнь в стране, еще не остывшей после жестоких классовых схваток, представала — в согласии с мировосприятием центрального персонажа — зыбкой, сумбурной, неоформившейся. Такой она виделась многим, для кого революция пришла неожиданно. В «Красной пыли» ощутима иная атмосфера, да и охват событий здесь шире, масштабнее. Кроме того, что весьма существенно, здесь сказывается наличие определенного исторического опыта, накопленного страной и ее новой культурой, переживающими качественно иной этап развития, когда многое уже устоялось, определилось, обрело прочность. Надо полагать, что и сегодняшний кубинский зритель воспринимает происходящее на экране как м и н у в ш е е, в котором отчетливо проступают истоки настоящего.

Когда смотришь «Красную пыль», на память то и дело приходят наши советские фильмы и книги, проникнутые пафосом горячего энтузиазма, трудовых свершений первых пятилеток. Герои картины — рабочие, которым приходится вести настоящую борьбу за восстановление комбината по производству никеля и кобальта, намеренно выведенного из строя бывшими хозяевами предприятия, до революции принадлежавшего американской компании. Порой трудности кажутся непреодолимыми, но в конце концов дело венчает успех — комбинат возрождается к жизни. И это не только важное достижение еще не окрепшей социалистической экономики, но и огромная поли-

тическая, моральная победа: свободные граждане свободной страны доказали и себе, и другим, что они могут самостоятельно решать сложнейшие хозяйственные и технические задачи. Таков конкретный смысл событий, о которых рассказано в фильме. Но их обобщающее содержание еще более значительно: новое государство, в котором вся власть принадлежит трудящимся, — это могучий и жизнеспособный организм, он в состоянии выдержать самые серьезные испытания, ибо опирается на прочный фундамент всенародной поддержки, на инициативу и сознательность масс.

На протяжении всей ленты Хесус Диас выдерживает ровный и спокойный стиль повествования, нарушая его лишь в одной запоминающейся сцене, когда толпа ликующих рабочих срывает с ворот предприятия железного орла — мертвый символ прежней власти и прежней жизни — и водружает трепещущий стяг освобожденной Кубы. Согласно режиссерскому замыслу, этот эпизод, перекликающийся с классическим эпизодом взятия Зимнего дворца из «Октября» Сергея Эйзенштейна, появился в картине как дань памяти замечательному мастеру советского кино, чье творчество хорошо знают и глубоко чтут кубинские кинематографисты.

В драматургии «Красной пыли» очень важен классовый характер основного конфликта, содержание которого, однако, предстает не в сухой обобщенно-символической форме, а в переплетении с драматизмом достоверно показанных человеческих судеб, личных переживаний персонажей. Едва ли не самым интересным в этом отношении является образ инженера Фонсеки, образованного, опытного специалиста, который еще в дореволюционное время сумел добиться солидного положения на комбинате. Руководитель американской компании, запугивая инженера преследованиями со стороны новых властей, уговаривает его уехать в Соединенные Штаты и уверенно заявляет: «Вы наш, Фонсека». Но американец ошибается. Ни высокие заработки, ни комфорт, которые сулит ему эмиграция в США, не могут поколебать убежденности Фонсеки в том, что он по-настоящему нужен только здесь, у себя на родине. Есть и еще одно обстоятельство, в силу которого решение Фонсеки остаться на Кубе непреклонно: он, мулат, впервые в жизни почувствовал себя полноценной личностью, избавившись от ощущения «второсортности», свойственного в прежние времена любому кубинцу с темной кожей.

Щемящим мотивом проходит в фильме тема расставания некогда близких друг другу людей, разрушения семейных связей, непрочность которых обнаружилась лишь под натиском бурных перемен, происходящих в окружающей жизни. ...Один из ведущих персонажей картины, Хосе, сражавшийся в рядах революционных повстанцев, возвращается в родной город, где его ждет жестокий удар: Фабиана, жена Хосе, которую ошибочно известили о его смерти, вышла замуж за состоятельного инженера, а тот настаивает на отъезде в США. Теперь Хосе и Фабиана — не просто расставшиеся супруги, а люди, оказавшиеся по разные стороны баррикады... Впечатляюще символична сцена в аэропорту, где навсегда расходятся пути тех, кто остается, и тех, кто покидает родину. Параллельно ей следуют кадры восстановленного комбината. Победный рев гудка оглашает окрестности: снова пошла продукция — страна получит никель, кобальт... А вдалеке унылая вереница людей направляется к самолету — это не их радость, они уже стали чужаками на родной земле, еще не успев ее покинуть...

Обратившись также к начальному периоду новейшей кубинской истории, Томас Гутьерес Алеа рассказал в фильме «Пережившие»[6] о судьбах тех, кто, как и некоторые персонажи «Красной пыли», не приняли революцию, но решили переждать, «пережить» (отсюда и название ленты) это «стихийное бедствие». Как и «Красная пыль», «Пережившие» могут быть причислены к разряду «исторических» кинопроизведений, но такая характеристика отнюдь не будет исчерпывающей. Выбирая сюжеты и героев из прошлого (весьма отдаленного или совсем недавнего), кубинские кинематографи-

[6] В советском прокате — «Осужденные на одиночество».

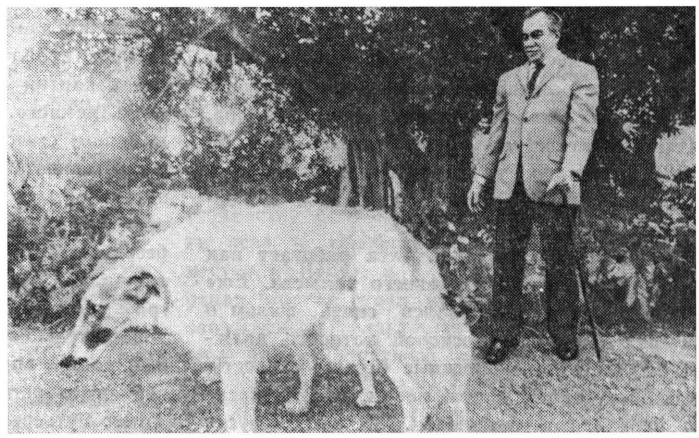
сты сегодня стремятся не столько к точному его воссозданию, сколько к обобщающему осмыслению, из которого следуют выводы, обладающие действенной силой в контексте сегодняшнего дня.

Доминирующая черта стиля «Переживших» — сатирическая остраненность, отчасти напоминающая стилистику прежних работ режиссера («Битва кубинцев с демонами», «Последний ужин»). Герои, а точнее — антигерои фильма действуют в стихии мрачного гротеска, чем резко подчеркивается историческая обреченность их образа жизни и образа мышления. Однако условность режиссерского решения (степень ее тем выше, чем ближе финал ленты) не делает фильм «герметичным», оторванным от реалий времени. Легко можно представить себе, что уютный особняк с садом, принадлежащий богатой и знатной семье маркиза Ороско, притаился где-то совсем неподалеку от восстанавливаемого металлургического завода из «Красной пыли»...

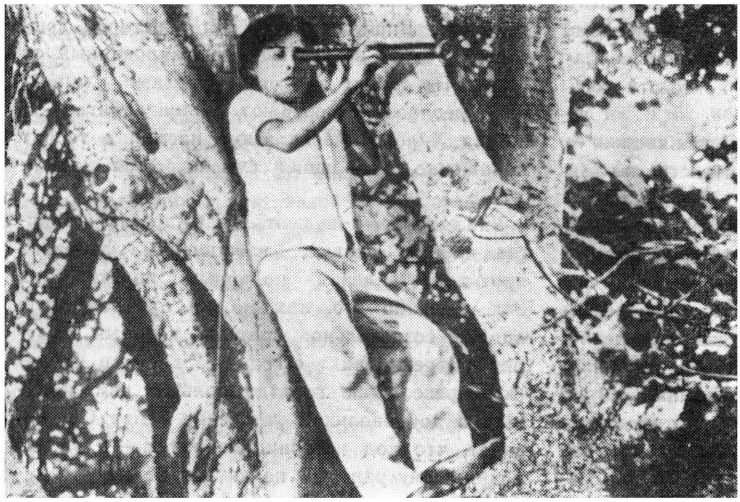
Итак, на Кубе победила революция. Глава аристократического семейства Себастьян Ороско, пожилой статный господин, потомок испанских конкистадоров, искренне осудив непатриотический поступок своего брата, сбежавшего в США, решает остаться на острове и ждать возвращения старых порядков. Ороско нет никакого дела до событий, которыми живет страна. В его доме время как бы остановилось. Лишь однажды ветер истории врывается в этот искусственно изолированный от всего, что лежит за его пределами, мирок: по телевидению передают хронику битвы за Плайя Хирон, американские наемники терпят поражение, революция сумела себя защитить...

Упомянутая документальная врезка — единственная в фильме, избегающем лобового противопоставления полярных политических сил. Сделано это, как можно предположить, вполне сознательно: зритель, который смотрит «Переживших» сегодня, знает про кубинскую революцию гораздо больше, чем живущая в добровольном заточении семья Ороско, знает, что ход истории необратим — и «внутренним эмигрантам» надеяться не на что.

Условная ситуация «Переживших» (похожая, кстати, на ситуацию «Ангела истребления» Луиса Бунюэля, которому Алеа и посвятил свою картину) — сильный прием, с помощью которого экран передает обреченность эксплуататорского класса, его нежизнеспособность. Метафорический изобразительный ряд фильма моделирует как бы обратный ход эволюции — от цивилизованного существования к полному одичанию и гибели. Этот мотив возникает и в музыке Лео Брауэра, светлой и торжественной вначале, когда



«Пережившие» («Осужденные на одиночество»), режиссер Томас Гутьерес Алеа



«Альсино и Кондор», режиссер Мигель Литтин

Себастьян Ороско с гордым видом проходит через пышно цветущий сад. Сейчас он еще чувствует себя хозяином положения, хранителем благородных традиций. Как и музыка, краски экрана здесь мажорны, полнокровны. Но по мере движения сюжета они все более тускнеют, выцветают, утрачивают выразительность — это уходит жизнь обитателей обветшавшего особняка, навсегда уходит их время.

В финале за кадром слышна унылая мелодия, словно рожденная из звуков тоскливого серого дождя, из завываний ветра, хозяйничающего в опустевшем доме. Род Ороско бесславно угасает. Но картины этого угасания не рождают ностальгических ощущений: острый скальпель беспощадного юмора, разящая сатира рассекают мнимое величие людей, стоявших у кормила власти дореволюционной Кубы и ныне оказавшихся за бортом истории.

Сейчас Томас Гутьерес Алеа работает над осуществлением своего давнего замысла. Еще в 60-е годы он намеревался снять фильм о жителях Эскамбрая, основой которого должны были стать откровенные беседы с крестьянами провинции о том новом, что принесла им победившая революция. И вот, спустя двадцать лет, режиссер ставит картину «Лабиринт», несколько видоизменив прежний проект и перенеся действие в Гавану. «Лабиринт», на съемках которого мне довелось присутствовать, должен стать рассказом о жизни рабочих Гаванского порта, об их труде и сегодняшних заботах. Видимо, в фильм войдут и некоторые мотивы «Воспоминаний об отсталости», поскольку в нем будут действовать два персонажа — режиссер и сценарист, — представляющие среду творческой интеллигенции.

Хочется надеяться, что новый фильм Алеа прозвучит злободневно и затронет жизненно важные проблемы сегодняшней Кубы. Ведь таких картин в кубинском кино пока еще очень немного. Разумеется, делать их в определенном смысле труднее, чем снимать ленты на исторический сюжет. Но настоятельная потребность в их появлении очевидна. Об этом же говорил и постановщик «Лабиринта», беседуя с автором данной статьи на съемочной площадке. «Я полагаю, что только кинематограф способен охватить всю сложность нашей действительности. Миссия кино, его священный долг — впрямую обращаться к повседневной реальности», — подытожил наш разговор Томас Гутьерес Алеа.

Однако, повторяю, такого рода попытки кубинская кинематография предпринимает довольно редко. «Женщина, мужчина, город» (1979) Мануэля Октавио Гомеса, «Нет суббот без солнца» (1979) Мануэля Эреры, «Портрет Тересы» (1979) Пастора Веги — вот немногие примеры воплощения современной темы в кино Кубы, с которыми мы имели возможность познакомиться в последние годы. В этой связи мне хочется привести цитату из статьи о кубинском кинематографе, опубликованной в «Искусстве кино» пять лет назад: «Пока существуют еще обширные участки действительности, практически не освоенные кубинским игровым фильмом. В частности — сегодняшняя жизнь кубинцев, изменения в сфере быта и социальной психологии граждан нового государства. Нет оснований сомневаться, что обращение кино к этому богатейшему источнику тем, сюжетов и образов — вопрос будущего» [7].

И хотя это будущее еще не стало настоящим, необходимо отметить, что в творческих планах кубинских кинематографистов фигурирует ряд замыслов, связанных с освоением современной тематики. О проблемах сегодняшней молодежи, о конфликтах, вызванных несовместимостью представлений старой и новой морали, о нынешней кубинской семье намереваются делать свои новые фильмы Октавио Кортасар, Мануэль Эрера, Орландо Рохас. Эти планы и названные выше кинопроизведения, созданные на рубеже 70 — 80-х годов, свидетельствуют о том, что в киноискусстве Кубы намечается более последовательное и широкое по сравнению с периодом 60-х годов художественное исследование разнообразных явлений, характеризующих сегодняшнюю кубинскую действительность.

●

Интернационализм — качество, органично присущее гражданскому сознанию нового человека социалистической Кубы, — утверждался в кубинском революционном кинематографе с самых первых его шагов. Деятели кубинского кино неизменно проявляют солидарность с прогрессивными, национально-освободительными движениями в странах Латинской Америки и других регионов мира, они поддерживают давние и постоянно укрепляющиеся связи с передовыми латиноамериканскими художниками, которые, зачастую в невыносимо трудных условиях, создают новое, демократическое киноискусство.

В последние годы, когда задача сплочения прогрессивных сил в кинематографе Латинской Америки сделалась особенно острой и злободневной, Куба взяла на себя роль активного посредника в организации сотрудничества художников, представляющих разные национальные кинематографии. При этом кубинские кинематографисты не ограничиваются декларациями в поддержку своих коллег-единомышленников на континенте, оказывая им не только моральную, но и практическую помощь в осуществлении их творческих планов, в том, чтобы сделать их искусство достоянием широкой международной аудитории. С этой точки зрения трудно переоценить значение такого представительного кинофорума, как Гаванский фестиваль «нового латиноамериканского кино», начиная с 1979 года регулярно проводимый в кубинской столице. Вот уже более четырех лет в Гаване действует центр по пропаганде и коммерческому распространению фильмов латиноамериканского производства — МЭКЛА.

К концу прошлого десятилетия ИКАИК существенно расширил традиционную для этой организации практику совместных постановок за счет привлечения творческих сил и производственного потенциала кинематографий разных стран Латинской Америки. В этот период были созданы такие заметные кинопроизведения, как «Вдова Монтьель» (совместно с Мексикой и Венесуэлой), «Глаза пса» и «Мельгар, поэт-повстанец» (совместно с Перу), а в прошлом году по экранам многих стран мира с успехом прошел новый фильм талантливого чилийского режиссера Мигеля Литтина «Альсино и Кондор», над которым работали кинематографисты Кубы, Никарагуа, Мексики и Коста-Рики. На

---

[7] Савицкий Н. Вдохновленное революцией. — «Искусство кино», 1978, № 5, с. 140.

XIII Московском международном кинофестивале эта картина получила высшую награду — Золотой приз.

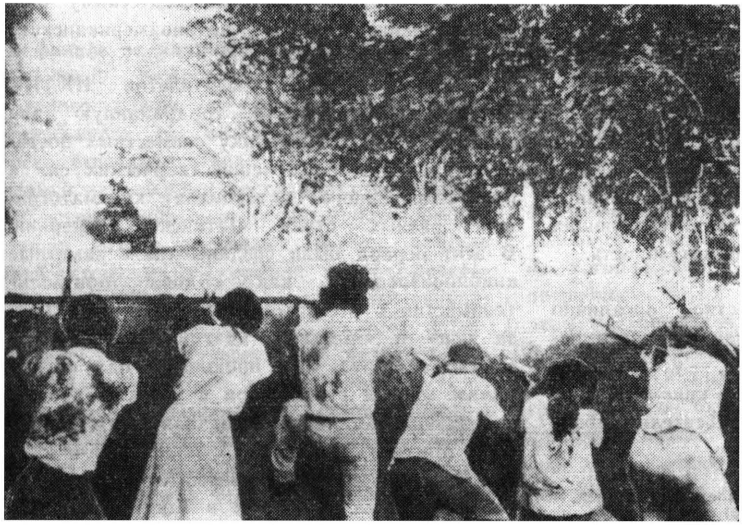
Говоря о совместном кинопроизводстве как об одном из путей противодействия засилию реакционного коммерческого кино в странах Латинской Америки, Мигель Литтин заметил: «Результаты могут получиться значительными, если фильм нацелен на отражение социальной, политической и культурной реальности латиноамериканского континента...». Картина «Альсино и Кондор» вполне подтверждает эту мысль.

Вначале фильм замышлялся как драматическое повествование о кровавых событиях в Чили после фашистского переворота. Позднее Литтина пригласили в Никарагуа для постановки первой полнометражной игровой картины в этой стране; ею стала лента «Альсино и Кондор».

Место действия фильма точно не обозначено: Литтин в своем творчестве всегда тяготел к эпическому обобщению. В данном случае на экране возникает образ народа небольшой латиноамериканской страны, сражающейся за независимость и установление демократической власти. Мужественная борьба партизан, жестокие репрессии, которые обрушивают на герильерос и мирных жителей солдаты диктатуры и пришедшие им на помощь американские вояки, — все это мы видим глазами деревенского мальчика Альсино (его роль удачно сыграл никарагуанский школьник Алан Эскивель).

Два основных персонажа — Альсино и пилот вертолета, американец Кондор (их имена вынесены в заглавие ленты) — персонифицируют центральный конфликт произведения, выражающий главную его идею. С одной стороны, голодный мальчишка-мечтатель, одержимый желанием летать легко и свободно, как летают орлы, с другой — уверенный в себе, самодовольный властелин «железной птицы», наемник, который явился на чужую землю, чтобы сеять здесь смерть и разрушение.

Однако в противопоставлении двух этих фигур нет никакого схематизма, как нет его и в образе Кондора (Дин Стоквелл), которому вовсе не свойственны садизм и бездумная жестокость. Американский пилот, прежде чем найти смерть в ветвях того самого дерева, что постоянно притягивало маленького Альсино своей высотой, близостью к не-



«Альсино и Кондор»

бу, — всерьез усомнится в честности и необходимости своей «санитарной» работы участника карательных операций против повстанцев. И уйдет из жизни разочарованным, морально подавленным, а его гибель воспринимается как символ обреченности неправого дела, которому он служил.

Своей убедительностью фильм «Альсино и Кондор» обязан не только мастерству постановщика и блестящей работе одного из ведущих кубинских операторов Хорхе Эреры, погибшего во время съемок (их завершил Пабло Мартинес, строго следуя стилю Эреры), но и близостью к реальным фактам, перекличкой с недавними событиями в Никарагуа, в Сальвадоре. Картина завораживает продуманной выстроенностью кадров, их выразительной экспрессией, динамичным ритмом; она вызывает не только полное доверие, но и глубокое сочувствие к трагической судьбе сражающегося народа. Поразительно органичное сочетание мотивов жестокой борьбы с атмосферой детских мечтаний, трогательного лиризма выделяет эту ленту в ряду других заметных кинопроизведений латиноамериканских кинематографистов, верных традициям искусства открытой политической направленности.

Сотрудничество прогрессивных кинематографистов Латинской Америки, в расширение которого деятели кубинского кино вкладывают сегодня немало сил и таланта, опирается на общность проблем, стоящих перед народами разных стран континента. В латиноамериканской критике употребляют в этой связи термин «общеконтинентальная проблематика», имея в виду прежде всего сходство идеологических и культурно-художественных задач передового крыла различных национальных кинематографий. В русле таких поисков находится, например, первая игровая картина известного документалиста, автора хроникальной трилогии «Битва за Чили» Патрисио Гусмана «Роза ветров», представлявшая кубинское кино в программе основного конкурса XIII МКФ в Москве. Съемки велись на Кубе и в Венесуэле, а монтаж был завершен в лабораториях ИКАИКа. В беседе с автором этих строк Патрисио Гусман сказал, что «Роза ветров» «представляет собой своего рода идеологическую поэму о латиноамериканской культуре, этом ключевом факторе сопротивления любому империалистическому давлению».

Действительно, создатели «Розы ветров» настойчиво проводят мысль о том, что силы и опору народ находит в обращении к своей древней культуре, к традициям предков. По существу, Гусман разрабатывает здесь тот же мотив, что и Литтин в картине «Альсино и Кондор», противопоставляя мощь народного духа враждебному внешнему вмешательству цивилизованного варварства, но делает это в более сложной, аллегорически-иносказательной форме.

Сегодня киноискусство социалистической Кубы находится в авангарде передового кинематографа Латинской Америки, непосредственно вовлеченного в антиимпериалистическую борьбу, в национально-освободительное демократическое движение на континенте. Лучшие произведения мастеров кубинского кино исполнены страстного гражданского темперамента, они несут людям идеи мира, социальной справедливости и прогресса. Развитие кубинского киноискусства, всего лишь двадцать пять лет назад переживавшего период становления, продолжается. Продолжается в спокойном, уверенном темпе, обещающем в будущем новые достижения.

Гавана — Москва

«Звезды» мирового кино

Имя выдающейся актрисы кино и эстрады Марлен Дитрих хорошо известно многочисленным поклонникам ее таланта в различных уголках мира. Впервые появившись на театральной сцене у себя на родине, в Берлине, в 1922 году, Дитрих в последующие годы много снималась в кино; громкую славу принесло ей исполнение главной роли в фильме Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел». В 30-е годы Марлен Дитрих успешно работала в Голливуде — роли в фильмах «Марокко», «Шанхайский экспресс», «Песнь песней» и другие. Эмигрировав из страны, бросив вызов гитлеризму, Дитрих участвовала своим искусством в борьбе против нацистской Германии — выступала на фронтах второй мировой войны, резко осуждала фашизм на страницах печати.

В послевоенный период Марлен Дитрих снималась в фильмах таких известных режиссеров, как Уэллс, Уайлдер, Креймер. Советские зрители знают Дитрих по картинам «Свидетель обвинения» и «Нюрнбергский процесс».

Сегодня мы предлагаем читателю отрывки из мемуаров актрисы, которые она озаглавила «Размышления». Книга готовится к публикации в издательстве «Искусство» в переводе Майи Кристалинской.

Марлен Дитрих

Марлен Дитрих вспоминает...

...Я чувствовала себя ответственной за войну, которую развязал Гитлер, и хотела быть причастной к тому, чтобы эта война окончилась как можно быстрее. Это было мое единственное желание. После того как Япония напала на Соединенные Штаты, я отдала все, что имела, продала драгоценности и ждала приказа. Америка дала мне свое гражданство, когда я отреклась от Германии.

В начале 1944 года я надела мундир американской армии. Военный самолет перенес меня через океан. Выступала перед солдатами в Северной Африке и Италии. Потом оказалась уже непосредственно на фронте, во Франции, пела для солдат на передовой, чтобы их ободрить.

...В Арденнах, в ледяном холоде, я отморозила себе руки и ноги. До сих пор мои ладони в тепле приобретают удивительный цвет. Я не раз наблюдала, как люди приглядываются к ним, и прячу руки под стол. После войны я думала, что каждый знает, что такое война,

уничтожение и смерть. Сытые граждане Соединенных Штатов не знали ничего. И не хотели знать.

Как легко можно себе представить, тогда — осенью и зимой 1945 года — я не была слишком любима. Чем больше солдат возвращалось с Тихого океана, тем меньше было работы.

Сегодня все мои ордена висят на стене — это моим внукам. Самые дорогие для меня награды — американская «Медаль мира», французские — кавалер ордена Почетного легиона и офицер ордена Почетного легиона — сделали меня по-настоящему счастливой. Франция, любимая мною с детства страна, чтила меня, простого солдата.

Сегодня, спустя столько лет, закрываю руками объявления об издании книг Гитлера. Я просто не могу выносить это лицо. Его планы были широко известны, но никто его заявления не принимал всерьез. Он описал все — пункт за пунктом. Он не был сумасшедшим. Он точно знал, что делал или намеревался сделать. Если бы не было Гитлера, возможно, я жила бы там и сегодня. Это не их потеря, это моя потеря — это ведь моя родина. Я немка и немкой останусь!

●

...Я приехала в Голливуд слишком поздно.

Когда я слушала рассказы о «безоблачных временах» немого кино, у меня просто текли слюнки. Актрис тогда обслуживали рикши, которые перевозили «звезду» из гримерной в ателье, и если две «звезды» не разговаривали друг с другом, рикши должны были позаботиться о том, чтобы они не встретились. Я слышала, например, такие рассказы о Поле Негри и Глории Свенсон.

Актеры не должны были учить текст роли, потому что в тот момент, когда они открывали рот, их реплики, предусмотренные сценарием, появлялись на экране в виде титров. «Звезды» в те дни были поистине королями студий: им прощались ошибки, неудачи, плохое настроение, плохие манеры, они могли даже быть плохими актерами.

Лучшими моими друзьями в Голливуде были рабочие сцены, осветители, гримеры и костюмеры, которые с удивительным терпением разделяли со мной все тяготы съемок. Мы были как бы одной большой семьей, держались всегда вместе и помогали друг другу, чтобы избежать всевозможных неприятностей, штрафов, например. Я никогда не встречалась с крупными голливудскими боссами.

Моя почта от поклонников была немногочисленна, и девушки, которые работали в отделе писем, признавались, что я доставляла им мало хлопот, хотя они и сожалели об этом. Позднее мне стало известно, что люди, которым нравились мои фильмы, не принадлежали к той категории зрителей, которые пишут письма на студию, к так называемым «пишущим поклонникам». Если актриса этого не знает, у нее может возникнуть комплекс неполноценности.

Трудно было привыкнуть и к просмотрам, называемым «previes». Большинство этих «пробных просмотров» происходило в маленьком городке Помона, причем зрители заранее не знали, какой фильм им предстояло увидеть.

Странная процедура! Перед картиной зрителям раздавались карточки. На них каждый должен был написать свое мнение, а уже потом эти анкеты передавались на студию. От этих случайных людей, приглашенных на роль критиков, подчас зависела судьба фильма и актеров.

С фильмом «Марокко», где я снималась вместе с Гарри Купером, — режиссером был фон Штернберг — произошел такой случай. В середине картины зал в Помоне стал постепенно пустеть, и мы остались почти совсем одни. Я решила, что наступил конец моей голливудской карьеры, и, придя домой, немедленно начала упаковывать вещи. К тому же, пока я отсутствовала, моя овчарка изгрызла черную куклу — ту самую куклу, которая впервые появилась на экране в «Голубом ангеле» и потом уже во всех фильмах, где я снималась, — она стала как бы моим талисманом. В этом я увидела плохое предзнаменование. Себя мне не было жалко, мне было просто очень обидно, что я разочаровала фон Штернберга и всех тех, кто в меня верил. Несмотря на все это, я испытала и нечто вроде облегчения — я чувствовала се-

бя свободной от кино, я могла вернуться к своей семье в Германию.

Всю ночь я не сомкнула глаз и рано утром была готова к отъезду. Но тут раздался звонок, это был фон Штернберг, он попросил меня прийти в его оффис. Я подумала: ну вот, он сообщит мне, что я могу сегодня же улетать. Когда я вошла, он предложил мне сесть напротив письменного стола, бросил в меня газету и крикнул: «Читай!»

Это была небольшая статья некоего Джимми Стара. Первая ее фраза звучала так: «Если эта женщина не перевернет всю киноиндустрию, то, значит, я ничего не понимаю».

Я сидела и не могла вымолвить ни слова. Немного оправившись, я сказала: «Но я уже сложила вещи и готова ехать домой, я считала, что уже никому здесь не нужна». Он ответил: «Ты можешь уехать домой в любое время, когда захочешь, но только не потому, что ты не нужна в Америке».

Почему зрители покинули кинозал в ту незабываемую ночь, стало нам известно только позднее. Причины было две: первая — Гарри Купер был актером, от которого ожидали вестерн.

В фильме «Марокко» он разочаровал свою публику, потому что не сидел верхом на лошади, как обычно. Вторая причина заключалась в том, что жители Помоны спешили затопить печи, которые в холодные ночи обеспечивали теплом апельсиновые деревья на их плантациях...

●

Последовательницей Орсона Уэллса я стала задолго до того, как он узнал меня. Его ученик Флетчер Маркл был моим режиссером во многих больших радиопередачах, и под его руководством я сыграла много ролей — от Анны Карениной до ролей современниц.

«Неприступный» Орсон Уэллс стал моим другом, когда в Голливуде я взялась сыграть вместо Риты Хейуорт в шоу, которое он ставил. Рита снималась тогда на студии «Коламбиа», и ее не отпустили на выступления.

Орсону Уэллсу нужна была известная актриса, и я пришла ему на помощь. Режиссер арендовал в Голливуде земельный участок и построил большой шатер-палатку. В нем я и работала. Сам Уэллс показывал фокусы. При этом он решительно ломал традиции фокусников, которые из года в год монотонно показывали одни и те же трюки. Номер он делал наоборот — он начинал с конца, с заключительного аккорда и «работал» его назад, до обычного начала фокуса. Это было чрезвычайно эффектно. Я наблюдала за ним много раз и никогда не могла догадаться, как он это делал.

Когда я пошла в армию и мне нужно было для концертов что-нибудь «игровое», он принес мне номер «чтение мыслей на расстоянии». Он всегда готов был помочь. Это качество присуще многим большим художникам, которые щедро отдают людям свой талант, делятся своими идеями, своим опытом, своей мечтой.

Потом, когда я вернулась из армии не имея ни цента за душой, Орсон Уэллс предложил мне свой дом. Я приняла его приглашение и работала вместе с ним на радио, пока не окончилась война на Тихом океане.

Фактически все время мы проводили на радио, днем и ночью обращаясь к нашим радио-

Марлен Дитрих в фильме «Голубой ангел» (1930)

слушателям. Уэллс это делал прекрасно, намного лучше меня.

Позднее мне выпало счастье еще раз работать с Орсоном Уэллсом — уже в кино. Фильм назывался «Прикосновение зла». Студия «Юниверсл» предоставила для съемок несколько своих старых, использованных декораций, денег же на постановку Уэллсу почти не дали. Вот тогда он и попросил своих друзей поработать в его фильме практически бесплатно, за совершенно ничтожный гонорар. Сегодня фильм «Прикосновение зла» считается классикой.

Однако вернемся к работе над фильмом. Мы снимали в Санта Моника, где Орсон нашел ветхий дачный домик, привез туда мебель, даже пианолу. Съемка должна была начаться в восемь вечера. Уэллс сказал: «Ты — мексиканская бандерша, позаботься о костюме и будь готова». Я обежала все костюмерные цехи студий, примеряя там всевозможные юбки, жакеты, серьги, парики... И, конечно, в Санта Моника я была раньше, чем было нужно, и, уже одетая, в костюме и парике, подошла к Уэллсу. Я надеялась, что он оценит мой наряд, однако, увидев меня, он отвернулся, чтобы через мгновение броситься ко мне с криком — только теперь он узнал меня. Это действительно было замечательно! Он просто ликовал от радости.

В Голливуде...

Съемка продолжалась всего одну ночь, но я убеждена, что это моя лучшая работа из всего, что я когда-нибудь сделала. Роль была маленькая, но она точно соответствовала тому, что хотел Уэллс, и мне этого было достаточно.

●

Когда Орсон Уэллс снимал фильм в Эльзасе, я поехала, точнее сказать, полетела туда на несколько дней, чтобы просто повидать его и, если так можно выразиться, духовно зарядиться.

Да, у него была удивительная особенность заряжать, обновлять наши порядком подсевшие батареи. Я уверена, что время от времени нам необходимо это. Трудность состоит в том, что не всегда есть такая возможность. Вдруг — совсем неожиданно — мы пустые и подавленные. Ничто не может возместить потерянную энергию так быстро и эффективно, как человек, благословенный талантом, человек, который делает нас счастливыми. Орсон Уэллс — именно тот генератор, который заряжает людей, — я это знаю не только по себе.

Орсон Уэллс произвел революцию в кино. Так, например, он начал применять съемку с нижней точки в интерьере — после того как Эйзенштейн впервые стал делать это на натуре. Для этого срочно потребовались декорационные потолки. Ведь раньше все декорации строились без потолков. Он был также первым в Голливуде, кто вместо большой, тяжелой и неподвижной камеры использовал ручную. Сегодня такие ручные камеры применяются везде, особенно в документальном кино; тогда же на студиях их еще не было.

Великолепный мастер, знаток своего дела, он был всегда дружелюбным, полным понимания...

С Шарлем Буайе в фильме «Сады Аллаха» (1936)

...Мы закончили ночную съемку в Санта Моника, и Орсон Уэллс, казалось, должен был быть доволен. Но настоящий художник никогда не бывает абсолютно доволен собой. Он всегда сомневается, он постоянно в себе не уверен.

●

Меня приводила в ужас способность Эдит Пиаф «сжигать свечу с обоих концов»... Она не умела сдерживать себя, она должна была себя тратить, тратить до конца.

Когда Эдит Пиаф приехала в Америку, я была рядом с ней. Я помогала ей одеваться, когда она выступала в театре или ночном ресторане «Версаль» в Нью-Йорке. После трагедии, изменившей ее жизнь, я надолго стала ответственной за ее судьбу, за ее концертную деятельность.

...Мы собирались ехать на аэродром, чтобы встретить Марселя Сердана; она еще спала, когда пришло известие, что его самолет разбился над Азорскими островами. Мы были вынуждены ее разбудить и все рассказать. За этим последовали врачи, таблетки, уколы...

Я была убеждена, что она отменит свои выступления в «Версале», но она даже слышать об этом не хотела. Я должна была выполнить ее пожелание, но считала безусловно необходимым оговорить с дирижером сокращение программы, исключив из нее «Гимн любви». Я пошла к осветителю, чтобы он на этот раз установил прожектор иначе, и затем уже направилась к Пиаф, в ее гримерную. Она тихо сидела там, спокойная и исполненная решимости непременно петь «Гимн любви». Строка, которой все мы особенно боялись, звучала так: «Если ты умрешь, я тоже хочу умереть»...

Она не сломалась. Она пела, как будто ничего не произошло, никакой трагедии. Она доказывала своим искусством верность старому принципу театра «что бы ни случилось — представление продолжается». В этот вечер со своей болью, страданием, горем она пела лучше, чем когда-либо. Потом долгими ночами просиживали мы вместе в темной комнате отеля, и она словно пыталась вернуть Сердана. Вдруг она вскрикивала: «Там он — разве ты не слышишь его голос?» Я знала, что это состояние должно было пройти. И оно прошло.

Спустя некоторое довольно долгое время она сообщила мне, что выходит замуж. Церемония должна была состояться в нью-йоркской церкви. Я была свидетельницей, а поскольку я не католичка, ей пришлось позаботиться о том,

чтобы, в порядке исключения, мне было дано специальное разрешение. В день церемонии я пришла к ней рано, темным нью-йоркским утром, чтобы одеть ее. Она хотела сделать все так, как того требовал обычай. Она верила в то, что, если сделать все «по правилам», счастье будет сопутствовать молодоженам. Совсем покинутой, одинокой выглядела она в этой печальной комнате вдали от своей родины.

Вскоре она вернулась во Францию.

●

Письма, которые я в последние годы получала, содержали множество вопросов, на которые я по возможности отвечала.

Здесь я приведу некоторые из них, наиболее характерные.

— Если бы у вас был выбор, какие роли больше всего хотели бы вы играть?

— Все роли, которые прошли мимо меня — начиная от школы Рейнгардта и до Голливуда.

— С какими актерами вы охотно стали бы играть?

— С Ричардом Бартоном, хотя, наверное, на каждом шагу падала бы в обморок. И с Лоуренсом Оливье, но я опасаюсь, что он был бы суровым маэстро!

— Каких бы режиссеров вы предпочли?

— Бергмана, Феллини, Шёмана и Микеланджело Антониони.

— Есть ли у вас ненависть к кому-либо?

— Да, к Гитлеру.

— Какую музыку вы слушаете больше всего?

— Моцарт сегодня выводит меня из душевного равновесия. Это происходит, вероятно, потому, что я с ним выросла, с ним связаны воспоминания детства. Сегодня прежде всего я люблю Стравинского.

— Что принимаете вы в современной архитектуре?

— Она мне не нравится вообще. Слава богу, остается Париж — всегда или почти всегда такой же, каким он был. Могучие небоскребы, на мой взгляд, уничтожают страну. Я совсем не вижу необходимости в этих отвратительных зданиях. Меня беспокоит мысль о людях, которые вынуждены в них жить.

— Кто или что доставляет вам величайшее удовольствие, если речь идет о музыке?

— Караян с берлинским или венским филармоническим оркестром. Все, что он делает, восхищает меня.

С Эдвардом Робинсоном в фильме «Мужская власть» (1941)

— Вы говорили в одном интервью, что читаете ночи напролет. Это правда?

— Это действительно так. Но только тогда, когда я не работаю на сцене: чтобы работать, нужен сон. Но если я не должна выступать, я читаю иногда всю ночь напролет. Это не только книги, но газеты и журналы из всех стран.

— Многие актрисы рисуют. Интересовались ли вы живописью?

— Нет. У меня слишком большое уважение к художникам, чтобы я могла позволить себе пробовать свои силы в их искусстве. Так как я ненавижу дилетантство, я никогда бы не рискнула. К тому же для этого необходимо время, которого у меня всегда не хватает.

— Говорят, будто бы у вас дома два прекрасных рояля. Играете ли вы?

— Да, играю. Я ведь получила музыкальное образование — играла и на скрипке, и на рояле. Нередко я часами просиживаю за инструментом, разучивая новые песни.

— Что вы думаете о красках для женского платья?

— Однажды я писала, что мужчина всегда должен вспоминать женщину в красном. Но сама я никогда не ношу платья вызывающе ярких тонов. Мое мнение — цвета должны выбираться только пастельные, если, конечно, женщина не танцует на латиноамериканском карнавале.

— Как вы относитесь ко всякого рода подражаниям, пародиям на Марлен Дитрих?

— Не слишком хорошо, хотя и принимаю их охотно. Впрочем, мужчины делают это намного лучше женщин.

— Что вы можете сказать о старости?

— Я должна процитировать Гёте, который говорил, что стать старым — это не искусство, а искусство — переносить старость.

— Правда ли, что маленький город в Америке носит ваше имя?

— Да, в штате Айдахо. Эрнест Хемингуэй обнаружил его и сделал для меня снимок дорожного указателя. «Вот теперь я действительно знаю, что такое слава», — приписал он с юмором, который был типичен для него.

— Пожалуйста, скажите, что вы думаете о сегодняшнем поколении?

С Жаном Габеном в фильме «Мартин Руманьяк» (1946)

— Я должна снова сослаться на Гёте, который в письме своему другу Римеру написал: «Современное поколение неоднократно открывает то, что прошедшие поколения уже забыли».

— Верите ли, что вы так загадочны, как хотят нас в этом убедить?

— Люди часто путают актера с его ролями. Факт, что я в нескольких своих фильмах должна была казаться «таинственной», не означает, что я сама такая. Стоит подумать о том, что все великие актеры, которые играли Гамлета, короля Лира или Отелло, в жизни вряд ли были такими же личностями... Я очень хотела бы, чтобы кто-нибудь мог объяснить мне этот феномен.

— Выступали ли вы где-нибудь без ваших «собственных» музыкантов и дирижеров?

— Нет. Я скорее отказалась бы от концерта,

чем дала представление не того качества, которое считаю необходимым.

— Вы нетерпимы, когда работаете?

— Да, это так. Я нетерпима к дилетантам, которые пытаются быть специалистами. Я люблю профессионалов и не терплю любителей.

— Какой фильм, по вашему мнению, был самым интересным для вас в последние годы?

— «Великий Гэтсби». Я лежала в это время с переломом ноги в нью-йоркском госпитале и смотрела телевизор. Изображение на экране было такой дивной красоты, что я забыла про боль, про гирю, которую подвесили к моей левой ноге. Я провела три полных спокойствия часа и стала поклонницей Роберта Редфорда.

— Предпочли бы вы жить в каком-нибудь другом столетии?

— Да, я предпочла бы столетие, в котором не было двух войн, разрушивших мою жизнь.

— Скажите, пожалуйста, какую разницу видите вы между киноактрисами 30—40-х годов и современными?

— Сегодня актрисы стремительно появляются и столь же быстро исчезают. В то время, о котором вы говорите, нужно было иметь несколько больше, чем красивое лицо и амбицию.

— Как вы реагируете на критику?

— Если критика плохая, это причиняет боль. Если она хорошая — радость. Я не верю, что актера может чему-нибудь научить профессиональная критика. Актер должен прислушиваться к своему режиссеру, но не к тому, что будет написано в газетах.

— Скажите, пожалуйста, каково ваше мнение о так называемом современном искусстве, о живописи и скульптуре? Часто бывает, что смысл произведения невозможно понять.

— Это и мне бывает трудно... Я люблю эпоху импрессионистов. Ультрамодерн я не понимаю.

— Интересуетесь ли вы театром?

— Да и очень. Я регулярно летаю в Лондон, чтобы смотреть большие представления, так как это город, где театр «ухожен», блестящ и любим.

— Любите ли вы сюрпризы, неожиданности?

— Я их ненавижу. Я не могу описать, что за чувство охватывает меня, когда люди, не докладывая о себе, появляются у моей двери и радостно заявляют: «Мы надеялись, что застанем вас дома». С изобретением телефона нет прощения за такие плохие манеры. Со своей стороны я никогда не отважилась бы вторгнуться в личную жизнь другого. Я звоню, прежде чем прийти, даже к своей собственной дочери, которая живет от меня за четыре улицы. Вся моя семья знает мою антипатию к сюрпризам, неожиданностям любого рода. Я желала бы, чтобы все были хорошо воспитаны. Например, я никогда не давала номер телефона моих друзей, даже если человек, который меня об этом просит, говорит, что является дочерью папы римского.

— Читаете ли вы газеты?

— Но как! Я читаю каждую газету, которую вижу, потому что меня интересует все, что происходит в мире. Все это относится также и к журналам.

— Часто ли вы думаете о своей родине?

— Да, конечно, но это не связано с определенным городом. Мне не хватает больше немецкого пейзажа и, конечно, родного языка...

Зарубежный фильм на нашем экране

Николай Савицкий

В поединке с Мидасом

«ПОМОЩНИК» («POMOCNÍK»)
По одноименному роману Ладислава Баллека. Автор сценария Ондрей Шулай. Режиссер Зоро Загон. Оператор Додо Шимончич. Художник Ольга Майова. Композитор Светозар Штур. Производство «Колиба» (Чехословакия).

В самом названии фильма словацкого режиссера Зоро Загона «Помощник» заключены, на мой взгляд, горькая ирония и далеко не однозначный смысл. Помощник владельца мясного магазина — таков общественный статус главного действующего лица картины, Волента Ланчарича, которого все называют просто Волентом. Но кем же на самом деле стал он для своего нового хозяина, Штефана Риечана, в чем помог ему? Превратиться за какие-то несколько месяцев из неимущего в богача? Уяснить собственную ущербность, явную неспособность сохранить верность себе и своим нравственным правилам в неожиданно усложнившихся жизненных условиях? Наконец, лишиться всего — и семьи, и дела, которым так дорожил, но, с трудом удержавшись у последней черты, найти в себе силы предпочесть скудную, одинокую жизнь — лишь бы остаться человеком? Да, во всем этом Волент «помог» Риечану! Причем в одних случаях действительно помог, рьяно и добросовестно соблюдая им самим установленные «правила игры». А в других... С ходу не объяснишь: история, переживая основными персонажами ленты, и впрямь неоднозначна, как не совсем однозначны и выведенные в фильме характеры; они в этом отношении сродни времени, к которому относятся.

Время действия «Помощника» — 1945—1946 годы. Точно датирована и наша первая встреча с Волентом, Риечаном, с его женой и дочерью (эти четверо будут постоянно находиться в поле преимущественного авторского внимания) — август 45-го. Всего три месяца как окончилась война. Всего три месяца как на земле освобожденной Чехословакии жизнь начала понемногу входить в свою колею. Но отзвуки совсем еще недавнего тяжкого прошлого пока не утихли, а тревожная напряженность переходного исторического момента ощущается буквально на каждом шагу...

Создатели картины заботятся о тщательной реконструкции деталей, по которым зритель может составить себе представление о жизни страны в первый послевоенный год. Правда, Южную Словакию, где поселился Риечан, война почти не затронула: по мюнхенскому сговору эта область была присоединена к Венгрии, сателлиту «третьего рейха», и потому оказалась избавленной от длительной фашистской оккупации. Однако тяготы военного времени в известной степени сказались и здесь. А после разгрома гитлеровской Германии в этих краях, вновь ставших суверенной частью чехословацкого государства, осуществлялись те же преобразования, что и на остальной территории Чехословакии. В частности, имущество лиц, запятнавших себя сотрудничеством с фашистами и их пособниками, подлежало конфискации; в отдельных случаях оно передавалось гражданам, которые в годы войны честно выполняли свой патриотический долг, участвуя в Сопротивлении. Вот и Штефан Риечан, бывший боец партизанского отряда, сформированного в дни Словацкого национального восстания, человек, проявивший незаурядное мужество, побывавший в лапах фашистских карателей, которые сожгли его дом и все небогатое хозяйство, получил в дар от новой власти мясной магазин в Паланке, когда его прежний хозяин, коллаборационист, удрал за границу. Происходило это в ту пору, когда только намечались грядущие пути социалистического развития Чехословакии и до победного февраля 1948 года, навсегда покончившего с буржуазными порядками в стране, оставалось еще около трех лет.

Однако для Зоро Загона эти реалии представляют отнюдь не первостатейный интерес. «Помощник» — в гораздо большей мере фильм-притча, нежели фильм-свидетельство. И атмо-

«Помощник»

сфера минувшего времени — при всей ее достоверности, убедительной «осязаемости» — становится здесь, как ни парадоксально это на первый взгляд, прежде всего фактором своеобразного остранения действия; тем самым заостряются контуры его проекции в настоящее, а основная авторская идея получает дополнительное укрупнение. Ведь, с одной стороны, то, что случилось с Риечаном, могло случиться с человеком сходной с ним духовной организации где угодно и когда угодно. Но вместе с тем конкретные обстоятельства случившегося уникальны, неповторимы и складывались таким образом, что драме Штефана Риечана дано было разыграться на основательно подготовленной почве.

...В первую минуту, когда сотрудник местного Национального комитета, приветливый и корректный Добрик (Иван Мистрик) передал Риечану ключи от дома с магазином в самом центре города, Штефан с трудом поверил своей удаче. Да ни о чем подобном он и мечтать не смел! Немногословный, замкнутый от природы Риечан все же не смог скрыть своего восхищения. Добрик же тем временем вводил его в курс дела, сообщив, кстати, что в придачу к магазину новому владельцу достался и помощник, служивший у прежнего хозяина. Только вот стоит ли его оставлять? Добрик полагает, что не стоит. Парень на подозрении у властей, не хотел отдавать ключи от магазина... Да вот он и сам — полюбуйтесь, каков молодец!..

В роли Волента Ланчарича в фильме снимался венгерский актер Габор Конц, известный своим участием в таких, к примеру, картинах, как «Венгры» и «Встреча Балинта Фабиана с богом». Выбор главного исполнителя был, надо думать, обусловлен сразу несколькими обстоятельствами. Во-первых, по сюжету Ланчарич — венгр (среди населения приграничных районов Южной Словакии венгров немало), да к тому же Конц, как и его персонаж из «Помощника», сам родом из венгерской деревни, где прожил без малого двадцать лет, прекрасно запомнив характерные черты поведения своих земляков. На экране он воспроизводит их очень естественно, непринужденно, но, пожалуй, не это самое главное.

Достаточно всего раз взглянуть на Волента — Конца, чтобы уяснить себе стержневые черты его натуры и даже суть его отношения к жизни и к людям, если хотите. ...Крупный, крепко сбитый, с могучим мускулистым торсом, который он так любит демонстрировать окружающим, кичась своей мужественной внешностью, Волент может сперва показаться воплощением грубой физической силы, абсолютной приземленности, тупого, варварского начала — не более того. Но, присмотревшись чуть внимательнее, замечаешь, что под презри-

тельно полуприкрытыми веками в его колючих глазах светится не только злоба, не только напряженное любопытство, как у хищника, который привык к постоянной опасности и потому для него все вокруг подозрительно. В них можно разглядеть и хитрость, причем вовсе не примитивную, а свидетельствующую об изворотливости острого ума, о развитой способности быстро и безошибочно ориентироваться в любых обстоятельствах. Мясистые, но резко очерченные губы Волента выдают в нем чувственный темперамент. Манера держаться — победительно-наглая, вызывающая — недвусмысленно говорит о том, что он знает цену своему «отрицательному обаянию» и не вчера уверовал в собственную неуязвимость, в возможность для себя всегда и во всем поступать так, как ему заблагорассудится. Сильный характер, необузданный, жесткий... С самого начала в облике помощника угадывается нечто зловещее, угрожающее и уж, во всяком случае, несовместимое с доброжелательной мягкостью и покладистостью тихого Штефана Риечана.

Эво Романчик играет Штефана, акцентируя в его образе такие черты, как природная деликатность, несуетность и некоторая инертность, заторможенность изрядно уставшего от жизни человека, который много и честно трудился на своем веку, но знал лишь редкие малые радости. А брать судьбу за глотку он не умел никогда. Искренний, по-настоящему порядочный, Риечан во всех своих поступках руководствуется в первую очередь требованиями простого морального кодекса, унаследованного от деревенских предков, он мыслит практически-конкретно, не вдаваясь в подспудное содержание вещей. Должно быть, он и в партизаны пошел только потому, что бесчинства захватчиков справедливо виделись ему чем-то противоестественным, не укладывающимся в его ясные представления о добре и зле — политические цели антифашистской борьбы вряд ли были понятны ему до конца. Но он верил, что участвует в необходимом и благом деле — эта вера помогла ему в трудную минуту не надломиться, выстоять, не выдать товарищей. Заметим, что Риечан вовсе не считает себя героем: лишь однажды он мимоходом вспомнит, как после ареста фашисты в течение трех дней избивали его резиновыми дубинками...

А что же теперь? Теперь, когда страшное безвременье войны и оккупации позади и ничто вроде бы не должно помешать Риечану жить, как всегда ему того хотелось, при деле и в достатке, сообразуясь с собственными представлениями о дозволенном и запретном. Отчего не достало ему твердости, отваги на каждый день в поединке с напористым и циничным Волентом? С этим предприимчивым и необыкновенно удачливым дельцом «черного рынка», который, кажется, подобно легендарному царю Мидасу, обладает чудодейственным даром превращать в золото все, к чему прикоснется. Как случилось, что *этот* поединок Штефан Риечан проигрывает почти без борьбы, вынося с поля боя единственный трофей — свое доброе имя, не без потерь спасенное от полного бесчестия?

Несправедливо было бы упрекать фильм Загона в немотивированности центральной коллизии. Психологически все стадии «падения дома Риечанов» обоснованы убедительно. Ну, мог ли Штефан Риечан прогнать Волента Ланчарича, как только получил магазин? Находясь в состоянии благодушной растерянности, ошарашенный с неба свалившимся везением, он его попросту пожалел. И кроме того, будучи в городе человеком новым, он и вправду нуждался в помощи старожила, которого знает в лицо чуть ли не каждый обитатель Паланки. Для успеха торговли это важно... А потом? Потом работящий и услужливый («Бегу, хозяин. Лечу!») Волент сумел стать для Штефана и его семьи незаменимым. Он знал, что делал!

К тому же вскоре Воленту удалось привлечь на свою сторону очень сильного союзника. Супруга Риечана (колоритный, запоминающийся образ, созданный известной венгерской актрисой Илдико Печи — еще одна актерская удача ленты), вслед за мужем переехавшая в Паланку вместе с дочкой Эвой (ее сыграла дебютантка Марта Сладечкова), поразительно быстро превращается из молчаливой скромно одетой крестьянской женщины в эдакую провинциальную львицу, в одну из «первых дам»

городка, экспансивную и беспардонную, модно разряженную мещанку, жадную до денег, роскоши и развлечений.

...Еще вчера Риечанова буквально обмерла от изумления, впервые в жизни увидав себя с ног до головы в большом зеркале, и не могла нарадоваться чистоте и уюту городской квартиры — сегодня она заказывает туалеты у дорогой портнихи и устраивает «светские вечера» на собственной вилле, по случаю купленной за сходную цену... Уж кому-кому, а Риечановой Волент куда как по душе! И не только в качестве ловкого доставалы, организатора и исполнителя дерзких коммерческих авантюр — от спекуляций незаконно купленным в деревнях мясом до устройства подпольной свинофермы на заброшенном хуторе, которая в условиях послевоенных продовольственных затруднений становится настоящей золотой жилой. Как мужчина Ланчарич гораздо привлекательнее пожилого, не блещущего здоровьем мужа — и хозяйка не отказывает себе в удовольствии забраться в постель к помощнику...

Как видите, одно из другого вытекает последовательно и все, в общем-то, складно выходит: мелкий компромисс влечет за собой уступку покрупнее, по выписанным векселям приходится платить, и логика пословицы «Коготок увяз — всей птичке пропасть...» срабатывает безотказно. Но все-таки не слишком ли легко совершается на экране победа зла и не слишком ли быстро выкидывает белый флаг добродетель? Есть во всем этом если и не натяжка, то заданность, известное насилие над материалом, «фора» априори принятой концепции.

В результате фильм проигрывает по части органичности: в нем нет абсолютной слитности идеи и художественного воплощения, на котором, кстати, лежит налет театральности, не вполне кинематографической условности.

В самом начале нашего разговора о «Помощнике» отмечалась частичная неоднозначность ведущих персонажей. Что касается Риечана, то здесь, думается, все ясно: он жертва чужой корысти, но жертва, которую не назовешь невинной. Ведь он благословил первые, относительно скромные аферы своего помощника, а со временем стал смотреть сквозь пальцы и на дела посерьезнее. Однако являющийся в финале картины в Национальный комитет подавленный, обманутый в своих надеждах, но не потерявший себя человек, который добровольно возвращает представителю власти ключи, полученные примерно год назад, — это тоже Штефан Риечан...

Не столь уж однопланов, как может показаться, и образ Риечановой. Пожалуй, именно жена Штефана, хотя ей и выделена лишь третья ступенька в иерархии главных действующих лиц, с наибольшей определенностью выражает авторскую озабоченность по поводу опасной «жизнеспособности» потребительской психологии и мещанского мировосприятия. Вряд ли можно усомниться в том, что за спиной у Риечановой нет ничего, кроме почти столь же трудной, как и у ее мужа, жизни. Труженица и рачительная хозяйка дома, целиком погруженная в изнурительные заботы о семье, быте, куске хлеба, — такой, наверное, была эта женщина до появления в Паланке. Тем большее впечатление оставляет происшедшая с Риечановой катастрофическая метаморфоза. Тем более доказательным выглядит основополагающий тезис картины, не новый по существу, но отмеченный непреходящей значимостью: мещанство и хищное стяжательство всего охотнее пускают свои ядовитые корни на почве бездуховности, нравственной неразвитости. А в результате, как правило, закономерно наступает полный моральный крах личности.

В последнее десятилетие чехословацкий кинематограф часто обращается к этой социально важной проблеме; различные ее аспекты исследуются в таких, например, лентах, как «Кто ищет золотое дно», «Дом на опушке леса», «Пожары и пепелища». Однако знакомая теперь нашим зрителям работа Зоро Загона «Помощник», получившая Большой приз на XXII Международном кинофестивале в Карловых Варах и названная чехословацкой критикой лучшим фильмом 1982 года, заметно выделяется в этом ряду особенно активной бескомпромиссностью своей общественной позиции, незаурядными эстетическими достоинствами и по праву принадлежит к значительным обретениям кино социалистической Чехословакии.

Синерама

Венгрия

Журнал «Филмкультура» опубликовал статью критика Анны Гереб о хранящихся в Венгерском киноархиве семи советских документальных лентах, снятых в первые послереволюционные годы. До последнего времени эти картины считались утерянными.

...В мае 1919 года нарком просвещения Венгерской Советской Республики Тибор Самуэли приезжал в Москву для встречи с В. И. Лениным. Самуэли передал в дар Советскому государству хронику первомайской демонстрации в Будапеште, а в качестве ответного дара ему были вручены хроникальные ленты, запечатлевшие бои Красной Армии на фронтах гражданской войны. Тогда же между ВСР и СССР было заключено соглашение о взаимном обмене документальными фильмами. Но такой обмен состоялся только один раз: к осени 1919 года контрреволюционные силы разгромили первое в истории Венгрии рабоче-крестьянское государство.

Уже через неделю после возвращения Самуэли на родину венгерские газеты писали об «интереснейших движущихся фотографиях», о молодом советском кинематографе. Так, 8 июня 1919 года в «Кепеш мозивилаг» сообщалось о демонстрации в Будапеште «замечательных новых русских фильмов».

Как стало известно теперь, речь шла о лентах, в которых были бесценные кадры, сохранившие для истории облик и события героического времени... Бойцы Красной Армии принимают присягу... Полки красногвардейцев уходят на фронт... Трудящиеся Киева вышли на демонстрацию в день 1 Мая... В Харькове торжественно празднуют годовщину образования РККА.

После падения Венгерской Советской Республики эти фильмы попали в институт криминалистики, где накапливали различные материалы, имевшие отношение к «диктатуре». Чтобы сэкономить место, ленты намотали на четыре катушки — как попало, перепутав отдельные части. После освобождения Венгрии Советской Армией в 1945 году их хранителем стал Музей рабочего движения, затем они были переданы в Венгерский киноархив.

Хотя специалистам и не удалось еще до конца восстановить первоначальную последовательность материала, тем не менее достоверно установлено, что сохранились все семь фильмов, которые Самуэли привез из Москвы, а также копии некоторых из них. Общий метраж обнаруженных киноматериалов составляет более тысячи метров (длина хроникальной ленты того времени обычно не превышала 170 метров). Исключительная ценность находки состоит в том, что ряд хроникальных сюжетов, обнаруженных в киноархиве ВНР, существуют в единственном экземпляре.

Н. Васильева

ГДР

Роланд Греф поставил свой шестой фильм — «Фариахо», впервые обратившись к прошлому, хотя и не слишком отдаленному: действие картины происходит в конце 50-х годов.

...По дорогам Тюрингии путешествует со своим маленьким театром на колесах кукольник Себастьян Фусберг. К нему присоединяются Ахим, внук его бывшего компаньона, и Марианна, мечтательная девушка, живущая в мире грез и фантазий. Некоторое время три очень разных человека проводят вместе — вместе они переживают и радостные, и горькие минуты. Потом их дороги расходятся. Однако для Ахима и Марианны встреча с Фусбергом становится важной вехой на пути к нравственной зрелости...

«Фариахо», режиссер Роланд Греф (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)

В своих работах Грефу свойственно концентрировать действие вокруг фигуры главного героя, человека, как правило, неординарного, «человека с загадкой», по определению журнала «Фильмшпигель». Эта особенность творческой манеры режиссера наметилась еще в картине «Мой милый Робинзон», которой Греф, бывший оператор, дебютировал в 1971 году в качестве постановщика, и отчетливо проявилась в его последующих работах: «Банкет для Ахиллеса» (1975), «Бегство» (1977), «PS» (1979) и «Бранденбургские изыскания» (1982). Последний фильм, имевший в ГДР широкий резонанс, демонстрировался и в советском прокате (рецензия на него напечатана в «ИК», 1983, № 9).

И в новой работе Греф остается верен себе: все события картины сконцентрированы вокруг личности Фусберга. Чудаковатый пожилой герой ленты — мечтатель, страстно влюбленный в искусство, сумевший, несмотря на выпавшие на его долю тяжкие испытания, сберечь свои идеалы, стойкость духа, веру в добро. Во времена фашизма Фусберг вместе со своим компаньоном попал в концентрационный лагерь. Причину ареста он так и не узнал. Возможно, бродячих кукольников приняли за цыган, которые в «третьем рейхе» подлежали уничтожению как представители низшей расы... Фусберг провел в Бухенвальде 6 лет, там погиб его друг. Прошлое Фусберга на экране не показано, однако ясно, что оно не изгладилось из памяти главного героя фильма. «Образ Фусберга в известной мере олицетворяет глубокую боль, которую оставил фашизм в душах людей, — сказал Роланд Греф в интервью корреспонденту «Фильмшпигеля». — Я принадлежу к поколению, которое соприкоснулось с фашизмом в детском возрасте. Что такое фашизм, я по-настоящему понял, наверное, лишь в 50-е годы. Понял после долгого изучения эпохи нацизма по книгам, фильмам, документам и фотографиям. Однако эмоциональная суть явления прояснилась для меня в ходе наблюдений за самой действительностью, в которой явственно просматривались последствия фашизма и войны».

Критика ГДР, положительно встретившая новую работу Роланда Грефа, особо подчеркивает ее впечатляющую убедительность, называет «значительной в художественном отношении». Успеху фильма, снятого по сценарию, который режиссер написал вместе с Мартином Штефаном, во многом способствовала умелая операторская работа Юргена Брауэра (Брауэр был оператором на известной картине студии ДЕФА «Невеста», в нашем прокате — «Дом с тяжелыми воротами»). В главной роли выступил польский актер Франтишек Печка.

А. Гурков

Италия

«Главная задача Антониони — не индустриализировать кино, превращая его в конвейер по выпуску изделий массового потребления, а создавать изысканный новый язык, культурные истоки которого берут начало в живописи и поэзии», — так говорит о выдающемся режиссере искусствовед Джулио Карло Арган в очерке, предваряющем каталог работ Антониони-художника, подготовленный к Венецианскому фестивалю 1983 года. Кинематограф, живопись, литература — во всех «трех измерениях» предстал на биеннале в Венеции Микеланджело Антониони. Там же ему была вручена

высшая награда смотра «Золотой лев» — за творческую деятельность. В прошлом году издательство «Эйнауди» выпустило в свет книгу рассказов Антониони под названием «Тот кегельбан за Тибром», а музей «Коррер» предоставил свои залы для живописных произведений режиссера, выполненных на картоне.

О литературном даровании Антониони было известно и раньше: его реализованные сценарии публиковались «Эйнауди», а сценарии, не нашедшие своего воплощения на экране, печатались в журнале «Чинема нуово». В беседе с корреспондентом еженедельника «Эуропео» Антониони рассказал, что в студенческие годы он писал комедии «под Пиранделло», а перед дебютом в кино (в качестве помощника режиссера у Марселя Карне, это было в 1942 году) начал писать роман. Однако писателем он себя не считает и свои тридцать три рассказа, собранные в названной выше книге, характеризует как «фильмы рассказанные — вместо того, чтобы быть снятыми». Антониони называет эту книгу своеобразным реваншем за все замыслы, от которых пришлось отказаться по тем или иным причинам.

Правда, один из рассказов («Четверо в море») все же будет экранизирован. Съемки начинаются нынешней зимой в Мексике. Центральный персонаж будущего фильма — богатый американский промышленник Тоуэрс, который в день своего 50-летия отправляется в путешествие на роскошной яхте, собрав команду из трех неудачников.

...Штормы и бури быстро надоедают команде, которая вымещает свое раздражение на владельце яхты. Однако, высадившись на берег, Тоуэрс все же следует за членами своего экипажа. В главной роли Антониони намеревается снимать Робера Дюваля.

«Кино, литература, живопись — это единая территория для режиссера», — замечает корреспондент «Эуропео». Тем не менее пейзажи Антониони оказались полной неожиданностью для большинства поклонников его таланта; «Заколдованные горы» (так названа выставка его работ в Венеции) — свидетельство незаурядного дара Антониони-художника.

Среди девяноста экспонатов — пенящиеся валы, розовеющие закаты и горы, действительно кажущиеся заколдованными в своем фантастическом великолепии, — не только картины, созданные режиссером, но и их фотографии. Дело в том, что многие пейзажи Антониони выполнены в очень малом формате. Поэтому, чтобы подчеркнуть и выделить отдельные важные детали, рядом с живописными оригиналами порой вывешены их сильно увеличенные фотокопии.

Фотографии картин сделаны начинающим кинорежиссером Роберто Руссо, который затратил два года кропотливой работы на пересъемку пейзажей Антониони.

Оценивая картины, представленные на выставке, Карло Арган пишет во вступительной статье к каталогу: «Удивительные пейзажи Антониони — это живопись, но живопись, которая может быть создана только в процессе режиссерской работы».

Л. Зиман

США

Как-то газета «Фигаро» не без иронии писала, что если бы французские кинокомпании не экранизировали американские приключенческие романы, во Франции появлялось бы меньше удачных картин. Ныне, отмечается на страницах газеты «Монд», можно наблюдать обратное явление: в США снято несколько лент — своеобразных римейков по мотивам старых французских фильмов. Среди них внимание критики привлекла работа Джона Макбрайда «На последнем дыхании, сделано в США», в которой использован сюжет знаменитого фильма Жан-Люка Годара «На последнем дыхании» (1959), где главные роли исполняли Жан-Поль Бельмондо и Джин Сиберг.

Действие американской картины перенесено в Соединенные Штаты, годаровский Мишель Пуаккар получил имя Джесс (его сыграл Ричард Джир, восходящая «звезда»

американского кино). Как и Пуаккар, Джесс убивает полицейского и становится объектом преследования. Мишель Пуаккар был влюблен в американку Патрисию, которая отделывалась от «неудобного» партнера, выдав его полиции. В новой версии героиня — француженка Моника Пуаккар (дебютантка Валери Каприцкая) поступает так же...

Разумеется, в фильме Макбрайда много чисто американских реалий, но, как признает французская пресса, американскому режиссеру удалось сохранить дух произведения Годара. Правда, Ричард Джир считает, что его герой — полная противоположность французскому прообразу: он активнее Мишеля Пуаккара в своих попытках спастись, оказавшись на краю пропасти. Действие фильма, сказал Джир в интервью для «Монд», происходит в Лос-Анджелесе, в городе без корней, где люди живут «запертыми в машинах». Это аморфный город — и энергичный герой картины выглядит контрастно на его фоне...

По мнению Джона Макбрайда, картина Годара была сделана «скорее умом, чем сердцем». Мой фильм, говорит Макбрайд, более эмоционален, а с лентой Годара его объединяет наличие персонажей, принадлежащих к «потерянному поколению», к той категории молодых людей, которые скользят по жизни, демонстрируя отсутствие каких бы то ни было моральных принципов.

Часть французской критики скептически отнеслась к фильму «На последнем дыхании, сделано в США». Так, Альбер Сервони в «Юманите» судит картину Макбрайда довольно сурово, называя актера Ричарда Джира «крикливым плейбоем, который стремится казаться рафинированным интеллектуалом в той же мере, что и его бывший коллега Рональд Рейган...» Интересное сравнение...

По сообщению еженедельника «Экспресс», несколько других французских лент, в том числе и известные советскому зрителю комедии «Зануда» Молинаро и «Игрушка» Вебера, тоже стали... американскими картинами: на их основе сняты новые фильмы. Первый из них поставил Билли Уайлдер (в главных ролях заняты Джек Леммон и Уолтер Мэттью), второй — Ричард Доннер. Как откровенно заявляет на страницах «Экспресс» Чарлз Шрепер, руководитель компании «Триумф-фильм», проявляющей интерес к римейкам, практика использования старых лент оказалась рентабельной, поскольку за оригинальный сценарий приходится платить гораздо больше, чем за используемый вторично. К этому можно добавить, что немаловажен здесь и рекламный момент: слава старых фильмов — существенный фактор повышения зрительского интереса к новым постановкам. Этого не могут не учитывать дельцы от кинобизнеса.

А. Брагинский

Франция

Ветеран французского кино Робер Брессон снял новый фильм «Деньги», в основе сценария которого повесть Льва Толстого «Фальшивый купон». Картина Брессона использует, строго говоря, лишь фабульный ход и идею произведения великого писателя о том, что зло неизбежно порождает зло. К такому же выводу, по замыслу режиссера, должен прийти и зритель его ленты.

События фильма происходят во Франции. ...Ивону, служащему на бензозаправочной станции, какой-то молодой человек сбывает фальшивый банкнот в 500 франков. Потом Ивон встретит этого жулика в тюрьме, куда попадет за ограбление банка. Тюремные нравы пагубно влияют на личность главного персонажа. Выйдя из заключения, Ивон узнает, что жена его бросила, а их ребенок умер. Еще более ожесточившись, вчерашний грабитель становится убийцей, его разыскивает полиция. Незнакомая пожилая женщина, искренне желающая помочь Ивону порвать со своим прошлым, дает ему убежище, но через некоторое время он убивает свою спасительницу из-за ничтожной суммы денег. Мучимый угрызениями совести, Ивон в ту же ночь направляется в комиссариат и сдается в руки властей...

Фильм «Деньги» был показан на МКФ в Канне в про-

«Деньги», режиссер Робер Брессон (фото из журнала «Мансли филм буллетин», Великобритания)

шлом году и получил там Специальный приз жюри. Нельзя, однако, сказать, что последняя работа Брессона получила во Франции единодушное одобрение. Впрочем, так бывало и раньше: ни одна из двенадцати картин Брессона (снимает он редко, его предыдущий фильм «Вероятно, дьявол» появился в 1977 году...) не имела коммерческого успеха и все они вызывали противоречивые суждения критики.

Последний фильм Брессона особенно раздражает правые круги, ибо говорит о пагубном всевластии денег, о бездуховности современной молодежи, о разгуле насилия в буржуазном обществе.

Думал ли Брессон, пишет в журнале «Пари-матч» лауреат Гонкуровской премии Доминик Фернандес, что он станет одним из беспощадных обвинителей французского общества? Собирался ли он сделаться судьей нашей роскошной буржуазии, такой добропорядочной на вид, но готовой продать свою душу за сотню франков? Фильм «Деньги» позволяет ответить на эти вопросы положительно.

●

Новый фильм Франсуа Трюффо, подобно предыдущим работам этого мастера, вызвал оживленную реакцию прессы.

«Бурное воскресенье» — так называется эта картина, в центре которой история агента по продаже недвижимости Жюльена Верселя (Жан-Луи Трентиньян), которого обвиняют в двойном убийстве. На защиту патрона бросается секретарша Верселя энергичная Барбара (Фанни Ардан); она начинает самостоятельное расследование, совершая при этом (как и всякий дилетант) ряд ошибок... Завершается же фильм благополучно.

Французская печать единодушно относит картину к жанру «полицейской комедии». Сценарий ленты написан по американскому детективному роману «черной серии» «Долгая субботняя ночь» Чарлза Уильямса. Жак Сиклие, назвавший свою рецензию на фильм, помещенную в газете «Монд», «Хитрющий Трюффо», пишет: «Трюффо всегда привлекали американские детективные романы, которые он умело приспосабливал для французского экрана, начиная с фильма «Стреляйте в пианиста»... В данном случае он вольно экранизировал книгу Уильямса, которому всегда удается острая интрига. В итоге получилась комедия со стрельбой и трупами, снятая с чисто французским изяществом на черно-белой пленке...»

Критик Жерар Лефер, выступая в газете «Либерасьон», полагает, что, нагромоздив на экране самые невероятные события, Трюффо как бы ведет «дружескую пикировку с обычной полицейской комедией... Всякий раз, когда фильму грозит штамп, опасность приблизиться к триллеру на французский лад, режиссер ловко вывертывается с помощью различных остроумных приемов...» Лефер отмечает, что помимо Жан-Луи Трентиньяна и Фанни Ардан в фильме отлично работают и другие актеры, исполнители ролей второго плана.

Суммируя высказывания, появившиеся во французской прессе, можно сделать вывод, что новый фильм Трюффо обеспечивает хорошее развлечение, а от явных уступок не-

взыскательному вкусу его спасает лишь изобретательность режиссера. Наверное, от автора таких лент, как «400 ударов», «Зеленая комната», «Американская ночь» и «Последнее метро», можно было ждать большего...

А. Владимиров

ФРГ

Париж, площадь Оперы, 3 часа ночи, яркий свет юпитеров, барьеры, сдерживающие толпу любопытных, собравшихся несмотря на позднее время. Здесь, где днем с ревом проносятся потоки автомобилей, сейчас раздается цокот копыт: к ярко освещенному зданию Оперы один за другим подкатывают роскошные экипажи, из которых выходят элегантные дамы и господа, одетые по моде прошлого века. Такую сцену можно было наблюдать полгода назад в самом центре французской столицы, где велись съемки фильма «Любовь Свана» — по роману Марселя Пруста из цикла «В поисках утраченного времени». Картину ставит известный западногерманский режиссер Фолькер Шлёндорф. Следуя литературному первоисточнику, фильм расскажет о безответной любви аристократа Шарля Свана к Одетте де Креси.

Как пишет западногерманский еженедельник «Штерн», опыт Шлёндорфа примечателен хотя бы уж тем, что ранее не предпринималось ни одной попытки экранизировать произведения Пруста, классика французской литературы. Почти двадцать лет назад актриса Николь Стефан, близкая к семье писателя, приобрела права на экранизацию его книг, однако во Франции до сих пор не нашлось режиссера, который рискнул бы попробовать перенести на экран образы и идеи Марселя Пруста. Не нашлось их и в других странах, хотя соответствующие проекты не раз обсуждались.

Так, в свое время Лукино Висконти выбрал для экранизации роман «Содом и Гоморра»; в картине предполагалось вывести и самого автора (его должен был играть Ален Делон). Но когда летом 1968 года необходимые для постановки средства были наконец собраны, планы Висконти изменились и он оставил эту работу. Аналогичный случай произошел в 1975 году с Джозефом Лоузи. Английский режиссер задумал экранизировать весь цикл «В поисках утраченного времени», эту сложную, многоплановую эпопею объемом в четыре тысячи страниц. Неудивительно, что такой проект остался неосуществленным. Эстафету принял Питер Брук, написав сценарий «Любовь Свана», однако до съемок дело не дошло и на этот раз. Как-то Брук поделился со Шлёндорфом своими планами, идея увлекла последнего, и он взялся за ее осуществление.

Историю двухлетних любовных терзаний Шарля Свана Фолькер Шлёндорф «ужимает» до одного дня и одной ночи. В эпилоге картины, на пятна-

Режиссер Фолькер Шлёндорф (слева) на съемках фильма «Любовь Свана» (фото из журнала «Штерн», ФРГ)

дцать лет отстоящем от основных событий, смертельно больной Сван признается самому себе, что лучшее в его жизни было связано с любовью к Одетте де Креси... Отвечая на вопрос корреспондента «Штерна», что он думает по поводу утверждения части французских критиков, будто бы Пруста вообще невозможно экранизировать, Шлёндорф заявил: «Меня совершенно не беспокоит, что я могу оказаться несправедливым по отношению к Прусту и в попытке передать дух его прозы меня постигнет неудача. Важно, чтобы получился хороший фильм, чтобы мои герои выглядели убедительно и волновали зрителей».

В роли Свана у Шлёндорфа снимается английский актер Джерми Айронс, в роли Одетты — итальянка Орнелла Мути, барона де Шарлюса играет Ален Делон.

Н. Кукушкин

●

Как сообщает западногерманский журнал «Фильм-эхо — Фильм-вохе», в ФРГ в последние годы отмечается заметное сокращение числа кинопосещений и соответственно уменьшение сборов от показа фильмов. Комментируя это явление, журнал с иронией указывает, что в официальных отчетах снижение зрительского интереса к кинематографу объясняется, с одной стороны... хорошей погодой, с другой — конкуренцией телевидения с такими его программами, как, например, передачи с чемпионата мира по футболу 1982 года из Испании. Однако главной причиной, по мнению журнала, является отсутствие хороших фильмов западногерманского производства. Нет, по оценкам «Фильм-эхо — Фильм-вохе», сенсаций и среди зарубежных картин, демонстрирующихся на экранах Федеративной Республики. И еще одну весьма серьезную причину сокращения спроса на кино в стране называет журнал: снижение покупательной способности населения, вызванное ростом безработицы и дороговизны в ФРГ.

Специалисты полагают, что для поднятия авторитета западногерманского кино необходимо в первую очередь создать условия, способствующие появлению проблемных, высокохудожественных картин, шире поощрять творчество молодых авторов. Кроме того, настало время реконструировать многие кинотеатры и заменить устаревшее проекционное оборудование.

Л. Фигуровская

Чехословакия

Действие нового словацкого фильма «Зрелая юность», поставленного режиссером Мартином Тяпаком по сценарию Максимилиана Нитры и Павла Гейдоша, относится к 20-м годам. В это время молодой Клемент Готвальд переезжает из небольшого моравского селения в город Быстрицу в центральной Словакии; здесь началась его биография революционера, здесь он набирался опыта политической борьбы, ведя агитацию среди рабочих, участвуя в подготовке и распространении пропагандистских материалов, разъяснявших трудящимся их положение и задачи организованных выступлений против буржуазии. Здесь он впервые столкнулся с репрессиями властей, стоявших на страже интересов предпринимателей. Здесь будущий лидер чехословацких трудящихся, руководитель КПЧ Готвальд формировался как личность, как стойкий и убежденный революционер.

Таким образом, фильм «Зрелая юность» отражает один из важнейших этапов жизненного пути Клемента Готвальда, выдающегося деятеля международного коммунистического и рабочего движения. При этом создатели ленты, как отмечается на страницах журнала «Чехословацкое кино», стремились уйти от схематизма и прямолинейности «хрестоматийной кинобиографии», одновременно добиваясь правдоподобия и достоверности в изображении исторической обстановки, сложившейся в Словакии в 20-х годах.

Достичь последнего было непросто: за шестьдесят лет Словакия изменилась до неузнаваемости, в Быстрице почти не осталось старых домов. Правда, здание, где помещался местный секретариат коммунистической партии, сохранилось, там ныне создан музей. Сов-

сем по-другому выглядит теперь и станция Врутки, где часто доводилось бывать Готвальду, выполняя партийные задания. В общем, съемочной группе режиссера Тяпака пришлось приложить немало усилий для воссоздания атмосферы прошлого, что всегда необходимо в историческом фильме...

Роль Клемента Готвальда исполнил Даниел Дите; в фильме снимались Владимир Октавец, Диана Хорватова, Милка Зимкова; оператор картины — Владо Ондроуш.

●

На киностудии «Баррандов» завершена работа над тремя фильмами, адресованными самым юным зрителям. Впрочем, некоторые мотивы этих картин представляют известный интерес и для взрослых.

Режиссер Вера Шимкова-Пливова, опытный мастер, вот уже многие годы работающая в области детского кинематографа, сняла по собственному сценарию ленту «Моргунок Чико», в которой рассказывается о мальчике, ставшем жертвой излишнего воспитательного рвения собственных родителей. Мать и отец Чико трудятся на дипломатическом поприще. Фильм начинается с момента возвращения семьи Чико из Мексики, где у мальчика почти не было друзей-ровесников. Теперь он попал в детский коллектив, в котором поначалу чувствует себя неуютно: ведь родители слишком усердно «школили» своего сынишку, желая сделать из него своего рода «визитную карточку дома», но не сумели научить его ценить дружбу, думать о нуждах и интересах других, радоваться простым ребячьим забавам. К нормальному состоянию Чико возвращает общение с детьми, живущими рядом, и с природой родного края, величавую красоту и очарование которой он начинает чувствовать впервые.

Второй фильм — «Лазурь с неба» поставил режиссер Ота Коваль, в творческом активе которого уже восемь детских лент. Сценарий картины написан постановщиком Ота Ковалем на основе книги выдающегося венгерского теоретика киноискусства и сценариста Белы Балаша.

...Маленький Томаш — одаренный художник, который мечтает рисовать самыми красивыми красками. Смешивая различные оттенки синего цвета, он создал «волшебную голубую краску», оживающую на его рисунках.

Изобразительное решение картины построено на свободном соединении игровых и мультипликационных эпизодов; некоторые актеры исполняют сразу две или три роли, что связано с фантастическими поворотами сюжета. Кроме маленьких исполнителей, в фильме заняты Яна Брейхова, Яна Прайссова, Иржи Кодет, Йозеф Комр, Ян Гартл.

Третья детская картина, о которой сообщает журнал «Чехословацкое кино», — дебют режиссера Зденека Трошки «Ошибка по имени Мелихар»; сценарий написан Яной Книтловой.

«Лазурь с неба», режиссер Ота Коваль (фото из журнала «Чехословацкое кино»)

«Ошибка по имени Мелихар» — это веселая комедия о детях и для детей, сюжет которой включает мозаику забавных эпизодов, происходящих в школе и за ее стенами; их участниками являются ученики разных классов — с первого по девятый (последний класс в неполной средней школе ЧССР. — *Ред.*).

В этом фильме, говорит режиссер Трошка, мы рассказываем легкую и забавную историю о том, как девочки из восьмого класса влюбляются в мальчиков из девятого. Все наши герои показаны в тот момент, когда они должны совершить первый в жизни поступок, принять первое самостоятельное решение. Маленький Гонзик стал школьником. Ребята-девятиклассники, для которых учеба в школе заканчивается и начинается новый этап в их юной жизни, должны определить свое будущее,

выбрать профессию. И даже молодая учительница Адамова в чем-то похожа на школьницу-выпускницу: ведь ей надо распрощаться с годами студенчества, начав трудовую биографию. Короче, когда что-то кончается, что-то и начинается одновременно. Но каждый шаг в жизни дается легче, когда на помощь приходит юмор...

И. Обутин

Швейцария

«Швейцарская кинематография переживает самый тяжелый за всю свою историю кризис» — таков главный тезис дискуссии, развернувшейся на страницах швейцарской печати; ее участники пытаются найти виновных, выдвигают различные планы преодоления создавшихся трудностей... В конечном итоге авторы всех публикаций неизменно приходят к тому, что основная причина кризиса — отсутствие необходимых средств для создания серьезных кинопроизведений. Так, известный швейцарский режиссер Рихард Динго заявил в интервью цюрихскому еженедельнику «Вельтвохе»: «Бессмысленно говорить о необходимости появления достойных фильмов, покуда общая сумма, выделяемая государством на производство картин в стране, не превышает и половины сметы одной коммерческой ленты».

Государственное финансирование из года в год остается на одном уровне, что в условиях непрекращающейся инфляции и роста цен на практике означает его ежегодное сокращение на 10 процентов. В результате, сообщает агентство АДН (ГДР), многие швейцарские сценаристы, режиссеры, операторы и представители технических профессий на протяжении ряда лет остаются без работы.

Как правило, денег, выделяемых на каждый данный проект, не хватает даже на покрытие производственных расходов. Поэтому нередки случаи, когда участникам съемочной группы приходится жертвовать собственным заработком, чтобы завершить работу над фильмом.

К. Никитин

Швеция

Убытки от проката шведских фильмов продолжают расти. Только одна, самая крупная в Швеции кинофирма «Свенск фильминдустри» потеряла за последний год 7 миллионов крон. Решением ее дирекции 100 кинотеатров (из 450) были закрыты, а во многих оставшихся залах отменены дневные сеансы. Принят также проект перестройки самих кинотеатров: вместо гигантских зданий предполагается построить сеть небольших, уютных кинозалов. Некоторые критики по этому поводу не без ехидства замечают, что одним только обновлением кинотеатров дела не поправишь, необходимо срочное обновление самого шведского кино.

В 70-х годах в шведском кино появились новые имена: Матс Арен, Марианне Арне, Рой Андерсон, Ханс Дальберг, Лассе Хальстрем и другие. Они успешно дебютировали, но им было трудно получить вторую и третью постановки, мучительными и безрезультатными были поиски продюсера. Шведский киноинститут не располагал большими средствами для поддержания молодых одаренных режиссеров, солидные кинофирмы — «Свенск фильминдустри», «Европафильм», «Сэндрюс» — предпочитали делать ставки на «крупных китов» — таких, как Греде, Халдофф. Сейчас финансовое положение Киноинститута несколько улучшилось, но за это время шведское кино успело растерять около половины своих лучших мастеров — одни ушли на телевидение, другие работают за границей, в частности в Голливуде.

Е. Иванчикова

С. Герасимов

Лев Толстой

«Лев Толстой».
Лев Николаевич Толстой — С. Герасимов,
Софья Андреевна Толстая — Т. Макарова

I часть

БЕССОННИЦА

Лицо восьмидесятилетнего Толстого на смятой бессонницей подушке. Его глаза смотрят в темноту, веки медленно смыкаются, и одновременно все просветляется вокруг. Невесомый мир дремоты понемногу уплотняется, образует движение, уносящее нас вперед низко над землей. Одновременно рождается звук покоя и счастья. Это птичий гомон, жужжание насекомых, шелест листьев и трав, тихий всплеск воды. Мы низко летим над лугом, потом над гладью реки, потом врезаемся в заросли осоки, переходящие в тальник, перемешанный с крапивой и хмелем.

И тут слышится осторожный, украдчивый смех, и голос еще невидимой женщины говорит: «Острекаетесь... а мы голомя...»

Торопливая жадная рука раздвигает травы, и взору открывается вся она в красном сарафане с таловой веткой в руке. Она улыбается, глядя покойно и прямо, когда рука касается ее шеи, затылка, щеки. Она закидывает голову и опять украдчиво смеется...

Толстой сидит на краю постели, старческие, сухие ноги ищут туфли. Нащупал, встал.

Прежде чем двинуться, вздохнул со стоном, едва слышно проговорил: «Эк куда занесло...»

В слабом отсвете начинающегося утра, разлитом в спальне, добрел до стола в кабинете, нащупал спички, чиркнул, зажег свечу.

На столе среди рукописей, испещренных пометками, многократными переделками, фотографии детей.

Вот они — белокурые, светлоглазые, в аккуратных костюмчиках, хорошо прибранные материнской рукой. И вот нынешние, сегодняшние. Снялись вместе все пять сыновей. С фотографии глядят по-разному бывалые мужики, лысые и седые. И у всех в глазах усталость и словно вопрос: к чему это все?

И вопрос отражается в глазах Толстого: и то, к чему?

Взгляд скользит по исписанным листам, рука непроизвольно тянется за пером, умакивает его в чернильницу, перечеркивает последнюю написанную строку и над ней быстро и неразборчиво пишет новую, зачеркивает и эту, опускает перо.

В раннем летнем рассвете Толстой стоит над постылой своей постелью, словно видя в ней притаившегося врага — бессонницу. Вздыхает все так же со стоном, тяжело опускается на постель и вытягивается под одеялом.

И опять его лицо. Теперь он не закрывает глаз и в полумраке спальни, где едва проступают очертания предметов, всматривается в прожитую жизнь.

Она возникает разорванными картинами то далеких, то близких дней, то потери себя, то обретения, то мертвой паузы, то мгновенного постижения истины и опять утраты самого себя. И всегда это имеет свой цвет и звук, свою длительность во времени соответственно остроте и важности воспоминания.

Самарская степь без края вширь и вдаль, опаленная полдневным солнцем, и крошечная в этом пространстве фигурка человека, уторапливающего шаг до бега. Вот он вскидывает голову к солнцу, проверяя время, соизмеряя силы. Со взмокших волос капли скатываются на потемневшую от пота рубаху. Со спины не видать, кто же это? Скиф из описаний Геродота или Пахом из всем ведомой притчи, да уж не сам ли Лев Николаевич? Слышится голос его мысли, усталое, замученное бормотание: «Лощинку бы ту еще прихватить да и загну влево». Уж не его ли голос бормочет прерывисто и хрипло: «Ох, кажись, позарился я, не добегу до заката...»

Толстой на своей бессонной подушке вглядывается в ту бескрайнюю степь, пока не упал человек у заветной шапки на Шихане у самых ног веселого башкирца, пока не отдал богу взалкавшую душу.

Толстой отвернулся от самого себя и голосом мысли сухо сказал:

— Взалкал человек... Захотел своим богатством чужую бедность одолеть. А пустое это все... Хоть бы тогда в Самаре. Какая жадность! Чем не тот же Пахом? Сколько земли за бесценок скупил! Зачем? Для кого? Жена говорила — для детей, чтобы дольше им спать, чтобы слаще есть. А надо-то всего три аршина! Нет... Тогда хотел жизнь наладить по науке, чтобы хозяину достаток и мужику по-божески. Какая чушь! Как ни верти, а все те же три аршина... Чехов сказал: «Это трупу три аршина, а человеку нужен весь мир». Какая высокомерная фраза! А вот не посчиталась она и с ним!.. Это молодость в нем говорила, талант жизни. Бывало и у меня так...

Глаза его смотрят в светлеющий сумрак. Ясная Поляна тех молодых времен. Толстой идет по пришпекту. Жена на веранде с ребенком на руках помахала ему, и он ответил. Голос мысли:

— Любил ли я ее?.. Да ведь и сейчас не переступить, а сколько встало меж нами за эти годы!

Теперь он лежит на спине, смотрит перед собой, слушает затаившуюся тишину дома: что она? Тоже, поди, не спит.

Да, не спит.

Софья Андреевна в ночном уборе, подперев голову рукой, в своей постели на замоченной слезами подушке. Губы привычно шепчут: «Господи, господи, господи, просвети... За что ж это все?.. Родила ему тринадцать детей, восемь взрастила и во всем виновата! Все хочу как лучше, а выходит все хуже. Трудна жизнь. И что ни день, то дальше и дальше... Разве дети?» Глаза ее наполняются слезами.

Дети... Толстой, облокотясь на руку, все смотрит в полусумрак комнаты, и впервые лицо его светлеет. Дети.

Яснополянская школа. Учитель-студент ведет урок, а Толстой сидит на скамейке среди ребят, закинув ногу на ногу, и пристально вглядывается в лицо девочки, вызванной к доске. Девочка читает перед классом свое сочинение «Как мой батенька со службы пришел». Учитель-студент с едва пробивающимися усами и бородкой хмурится, одолевая чувство, вызванное рассказом, всем обликом девочки, ее убежденным, разумным голосом. Губы его кривятся, он отвертывается к окну, пряча лицо от класса, от Толстого. Но Толстой словно перехватывает его

чувство, только не прячет его. Слезы вдруг наполняют глаза, стекают к бороде. Он отирает их, сидя все в той же позе. И, отзываясь на это дорогое сердцу видение, говорит в своей бессонной постели:

— Так кому же у кого учиться писать? Крестьянским детям у нас или нам у крестьянских детей? Разве это объяснишь, разве докажешь Столыпину или Дурново? — Закрывает глаза: не думать об этом, не думать!

Но не одолеть мысли. И опять он думает о том, самом главном.

— Если бы тогда, 6 июля шестьдесят второго года, я оказался в Ясной, все было бы иначе!

Полдневное солнце дробится мелкой рябью пруда. Двое мужиков тянут бредень, трое суетятся на берегу, способствуя указаниями и жестами. Жандармский полковник Дурново с крапивинским исправником стоят в тени раскидистой осокори, наблюдают, покуривая.

—Чего-то есть, — говорит забродный мужик, тяжело вытягивая бредень к берегу.

— А ты не спеши, — говорит исправник, — а то прорвешь мотню. Вот видишь — поискать лучше, то и найдешь, а то нету, нету. Аккуратно тяни. Печатный станок — штука тяжелая.

— Мы знаем, как, — говорит мужик и наваливается пошибче.

Бредень пошел легче, и вскоре на берег вытащили черную осклизлую корягу.

Меж ее корней и тины бились мелкие карасики.

— Во... На целую уху, — говорил, отряхиваясь, мужик, меж тем как другой, смущенно поглядывая на топчущихся у берега понятых, тихо проговорил:

— Да нет там более ничего, окромя коряг.

— Ну, ладно... разговаривать! — оборвал исправник. А Дурново скучно проговорил:

— Придется поднять пол в конюшне.

— Вот тут мне бы и выйти навстречу!— говорит Толстой.

Молодой, рослый, в расстегнутой на груди рубахе, он стоит с ружьем наперевес посреди яснополянского двора.

— Что здесь происходит? Чем обязан? — голос его звенит натянутой струной. Старый Толстой видит то свое молодое лицо, освещенное яростью.

— Успокойтесь, граф, — говорит Дурново, останавливаясь на почтительном расстоянии.— Я имею предписание.

— А я имею право защищаться от разбойников и мерзавцев! — срывается на крик Толстой и поднимает ружье.

— Не делайте этого! — вскрикивает Дурново, закрываясь руками.

— Опомнитесь, ваше сиятельство! — хрипло выкрикивает исправник, отступая на шаг. — Перед богом ответите! Перед государем!

— Молчать! — наслаждаясь яростью, Толстой стреляет сразу из двух стволов. Дурново падает.

— А после бы петля или каторга.— Толстой сидит на своей постели.— И пусть! Все бы тогда встало на свое место и было бы правиль-

нее, чем сейчас, когда говорю одно, а делаю другое. Народ бы понял. — И тут Толстой задумывается, весь уходя в себя.

Далеко в гостиной бьют часы пять раз. Толстой закидывает руки за голову и вытягивается под одеялом. Необыкновенно тихо, робко даже звучит голос его мысли:

— Так где же правда? Христос говорил: не противься злу, но когда зло в тебе самом, тогда-то как? Жизнь прожита, а на это ответа нет.

— Что это?.. Что я видела сейчас?... Какой сон! Боже, как страшно,— задыхаясь, шепчет Софья Андреевна.— Левочка, Левочка, Левочка...— шепча, она умеряет тяжелый стук сердца.

Накинув шаль, бесшумной тенью проходит на половину Толстого через кабинет и замирает у дверей в спальню. Бесшумно (привычно, видимо) приоткрывает дверь, замерев, слушает дыхание мужа. Услышала и облегченно перевела свое. Троекратно крестит его через приоткрытую дверь, потихоньку закрывает ее и счастливая, что ужас сна рассеялся, отступает в гостиную, подходит к окну. За окном начинается утро пением птиц, далеким мычанием коров, хриплыми спросонок голосами прислуги.

Начинается жизнь нового дня в Ясной Поляне. Софья Андреевна распахнула окно, и в гостиную ворвались звуки жизни во всем множестве, но среди всего этого множества Софья Андреевна выделила один далекий звук и затаила дыхание. Вытянув шею, прислушалась.

— Где-то рубят,— проговорила она, и суровая складка залегла меж бровей,— где-то рубят лес.

В девять часов с еще влажными волосами и бородой Толстой вышел в столовую. Лакей, неторопливо двигаясь у накрытого стола, поклонился и сказал:

— Доброе утро, Лев Николаевич.

— Доброе утро,— ответил Толстой и отодвинул стул от своего места на середину комнаты. Видимо, это входило в распорядок жизни, так как лакей не придал этому никакого значения, продолжая выравнивать скатерть и поправлять приборы. А Толстой, подбоченясь, перекинул ногу через спинку стула раз, другой. На третий не рассчитал, и стул с изрядным грохотом полетел в угол. Лакей все так же, не спеша, пошел было поднимать, но Толстой остановил его:

— Я сам!

— Зашиблись, поди,— говорил лакей, возвращаясь к столу.

— Эко,— хмуро ответил Толстой,— зашибиться не зашибся, а старый стал.

Из дверей, ведущих в залу, которая служила семейству Толстых и столовой, на шум повышли чада и домочадцы. Среди них Татьяна Львовна — любимая дочь, с зубной щеткой в руке, а в ногах у нее трехлетняя Татьяна Татьяновна. Увидев внучку, Лев Николаевич расплылся улыбкой, совершенно изменившей его лицо. Он словно распахнулся, открыв главную тайну натуры — доброту.

— Ах, Татьяна Татьяновна, как изволили почивать?

Поздоровавшись с дочерью, он поднял любимую внучку и стал це-

ловать ее, щекоча бородой. А та хохотала тоненько, заливисто, пока Толстой не передал ее матери.

— Пока вы тут, пройдусь немного,— говорил он, здороваясь со всеми, кто успел уже появиться в зале.

У «дерева бедных» Толстой раздавал милостыню. Был среди нищих молодой человек, одетый опрятно, тоже, видимо, из крестьян. Он стоял в стороне и не решался подойти. Толстой сам подошел к нему.

— А вам что угодно?

Молодой человек кашлянул и проговорил тихо:

— Позвольте спросить?

— Слушаю,— склонился к нему Толстой.

Тот заговорил совсем тихо, поглядывая на разбредавшихся нищих, получивших уже свою милостыню. Толстой слушал внимательно, лицо его стало серьезным, взгляд осторожен.

Когда он вернулся в столовую, все уже сидели за чаем.

— Дедушка, я тебя жду,— вся сияя ему навстречу, сказала Татьяна Татьяновна. Толстой поцеловал ее в макушку и, подвигая к себе чай, проговорил:

— Тяжело жить на свете.

— Тебе-то почему тяжело? — спросила Софья Андреевна.— Все тебя любят.

— Еще как тяжело,— вскинул брови Лев Николаевич и, глядя на жену в упор, сказал:— Отчего же мне не тяжело-то может быть? Оттого что кушанье хорошее, что ли?

— Да нет, я говорю, что все тебя любят,— смешалась Софья Андреевна.

— Что ж хорошего, когда всякий, поди, думает: проклятый старикашка, говорит одно, а делает другое. Пора тебе подохнуть, будет фарисействовать-то! И это совершенно справедливо. Я часто такие письма получаю, и это мои друзья, кто мне так пишет! Они правы.

Он положил себе блин. Но прежде чем приняться за него, заговорил опять:

— Я вот выхожу на улицу, стоят пять, а то и семь оборванных нищих. А я сажусь верхом на лошадь и за мной кучер. Вот и сегодня...

— Да, там стоял один, — сказала Татьяна Львовна. — Я в окно видела. С таким нехорошим лицом.

— Хуже твоего? — сверкнул на нее из-под бровей Толстой.

— Хуже, — рассмеялась Татьяна. — У него не то чтобы некрасивое лицо, а именно нехорошее, как бывает у человека, который пьет, курит.

— Недоедает, — добавил Толстой.

За столом образовалась пауза.

— Деда, а ты сколько блинов съел? — вмешалась Татьяна Татьяновна.

— Три,— сказал Толстой, отодвигая тарелку,— четвертый не доел, а пятый — вот, целый остался. Больше не заработал,— и сказал, обращаясь ко всем: — У меня теперь такая интересная работа над книжками «На каждый день», а это предисловие к статье Буланже о буддизме отвлекает и ужасно мешает мне. Переделываю седьмой раз.— И

вдруг тихонько рассмеялся: — Я, старый хрен, уж таков, что, если не хочется писать, нет расположения, уж напишу хуже, чем волостной писарь.

— Значит, все-таки нужна муза? — проговорил Сухотин.

— Да, нужно, чтобы была такая потребность писать, когда от нее нельзя отделаться, как от кашля.

Вошел Булгаков с листами в руках. Подошел к Толстому.

— Лев Николаевич, это еще вчера Сергеенко прислал, это мысли Лескова. Сергеенко сам записывал.

— А, да. Он мне говорил как-то.— Толстой взял листы, стал читать. Быстро пробежав глазами первый, на втором задержался, прочитал вслух:

— «Лучше ничего не делать, чем делать ничего»,— сделал неопределенный жест рукой.— А вот: «Если бы Христос жил в наше время, дамы попросили бы у него автограф и — тем все дело окончилось бы». Или вот: «Из Христа не сделали бы религию, если бы не выдумка воскресенья, а главный выдумщик — Павел». Вот это глубоко и верно,— сказал Лев Николаевич. Затем он прочитал несколько строк про себя, вдруг губы задрожали, глаза налились слезами. Помолчав, он поднялся и вышел из столовой, прихватив листы. Татьяна внимательно посмотрела ему вслед.

— Ну, вот, заплакал,— сказала она и добавила: — У него всегда глаза на мокром месте. Его и маленького звали Лева-рева. Я вся в него в этом отношении.

Говоря это, она еще взглянула на сгорбленную спину отца, и глаза налились слезами.

Меж тем Толстой на пороге остановился и обернулся к обществу, видимо, вспомнив что-то. Глаза его лучились сквозь слезы, улыбка мелькнула под усами.

— Удивительно, — сказал он,— крестьяне стали невежливы со мной. Сегодня три мужика не поклонились мне. Я сам поклонился. А раньше всегда кланялись.

И шагнул было дальше, но опять обернулся и сказал:

— А вы знаете, как говорят, когда тот, с кем поздороваются, не снимает шапки?

Никто не знал. Все молчали.

— Нет? Ему говорят: «Не снимай, не снимай шапку, а то вши расползутся». Это чтобы отомстить! — И тут же рассмеялся, а вместе с ним и все, кто был за столом, и даже Татьяна Татьяновна.

— Но я так не сказал, — добавил он в заключение, словно сожалея, и пошел к себе.

В полдень шли тропой ясненского леса. Рядом с отцом дочери Татьяна и Александра. Из приезжих Страхов и Малахиева-Мерович.

— Стихов не понимаю и не люблю,— говорил Толстой.— Это какие-то ребусы, к которым нужно давать разъяснения.

— А вы сами когда-то увлекались Фетом,— сказал Страхов.

— То было время, когда стихи имели смысл. Теперь — нет. Вот вам,

пожалуйста, нынешний Фет, — он покосился на Софью Андреевну, — нарочно запомнил:

...Неподвижна и безмолвна
Для тебя единой зрима
На пороге черной двери,
На нее тогда смотри!

Обернулся к дочкам:

— Как там дальше-то?

Татьяна подсказала:

Но когда заслышишь песню
Вдохновенную тобою...

— Как это вдохновенную? — дернул бровью Толстой. — Тут уж, видимо, вдохновленную, что ли? — И закончил строфу:

Эту дверь мне отвори.

Глаза сердито сверкнули из-под лохматых бровей.

— Ну, что это? Кто поймет, тому двугривенный дам.

Сестры едва удерживали смех, а Софья Андреевна осторожно заступилась за Фета.

— Уж, видимо, так осенило. Он сам говорит, что не сочиняет, а ходит и вдруг является.

— Ну, уж скорей чудесам Иверской поверю, чем этому,— сказал Толстой.— Все сочиняют. Может быть, что-нибудь и явится, когда настроение, мысль. А все остальное сочиняют. Еще повесть так-сяк, когда тупеешь, можно почитать. Нет, стихи — это одно на тысячу. Да что на тысячу, на десять тысяч одно годно для прочтения. Ну вот, скажем:

Когда для смертного умолкнет шумный день...

И глаза его сразу увлажнились. И, когда дошел до строк:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю, —

вдруг остановился. Спазм перехватил горло. Отвернулся, шел молча, потом сказал:

— Это стихи! И таких стихов — пять, много — десять на всем свете. Да и может ли быть иначе. Я по себе знаю, какая тонкая вещь — мысль и как она высекается, как нужно бережно, с каким трудом каждое слово высекать. А тут, видите ли, рифма! Извольте выбирать из десятка, нет, из пятка слов: морозы, розы, грозы, слезы, козы! — гремел Толстой.

Нельзя было не рассмеяться от этого взрыва. Но Малахиева не сдавалась:

— Ну что вы, право, Лев Николаевич, — у поэта мысль рождается из музыки.

— Так и это у одного из ста тысяч. И вообще, тогда уж лучше сама музыка...— И вдруг сразу как-то смяк и застенчиво огляделся.

Поодаль в лесной тени стояли заезжие дачники. Дамы с откровенным любопытством разглядывали идущих из-под зонтиков. Увидев, что Толстой заметил их, мужчины сняли шляпы, а пожилая женщина, прижимая платок ко рту, шептала:

— Господи, он! Господи!

И вдруг крикнула громко:

— Здравствуйте, Лев Николаевич! Дорогой вы наш, здоровья вам, здоровья!

Толстой снял шляпу и поклонился в ответ. И, словно устыдившись этого своего ответного движения, нахмурился и как бы в оправдание сказал:

— Музыка на меня страшно действует.

Малахиева обернулась к Софье Андреевне:

— В Туле я встречалась с французскими музыкантами, что играли у вас на старинных инструментах, а Лев Николаевич заплакал, слушая. А один из них, самый молодой, сказал: «Мы не думали, что такой человек есть на земле».

— Мало ли чего они еще не думали,— обернулся Толстой. И, обращаясь к Малахиевой, сказал неожиданно сердито: — Джемса вашего я прочитал, хоть и со словарем, а осилил. Очень слабо, поверхностно. Да и послесловие тоже. И потом, что это за язык: экзистенциальный! Разве не стыдно так уродовать язык?

Малахиева смутилась. Софья Андреевна, желая помочь ей, взяла ее под руку.

— Иначе не перевести,— с трудом проговорила Малахиева. — Тут требуется условный термин.

— И сублиминальный требуется?! Кто слышал когда такое слово? Я восемь десятков лет живу, не слыхал. Да и что может значить такое поганое слово?

— Подсознательный,— едва слышно сказала Малахиева.

Софья Андреевна приобняла ее за талию.

— Да полно вам. Вы поглядите — благодать-то какая!

— И что значит это «под»? — не унимался Толстой. — Я понимаю, земля подо мной. А тут что? Напустили туману, притворились, что главное позаковыристее выразиться, чтобы никто и ничего не понял!

И попытался смягчиться:

— Вот-с, Варвара Григорьевна, рад бы всей душой, да правда дороже! — вдруг спохватился: — Погодите-ка, да что же это я, забыл, вовсе забыл. А там, поди, ждут! Надо вернуться,— и, застенчиво улыбнувшись, круто повернул к дому.

В передней толстовского дома собрались дети из ясненской школы. Тихонько переглядывались, ждали чего-то. Скрипнула дверь, и наверху лестницы появился Душан Маковицкий с фонографом в руках, а следом и Лев Николаевич. Все смолкло. Дети не дыша ждали чуда. По лестнице к ним спускался двадцатый век.

Маковицкий установил фонограф на столике, что под зеркалом, склонился над ним, сделал два коротких движения, и фонограф заговорил голосом Толстого:

— Спасибо, ребята, что ходите ко мне. Я рад, когда вы хорошо учитесь. Только, пожалуйста, не шалите, а то есть такие, кто не слушают, а только сами шалят. А то, что я вам говорю, нужно для вас будет. Вы вспомните, когда уж меня не будет, что старик говорил вам добро. Прощайте. Будет.

— Это страшная ошибка — думать, что прекрасное может быть бессмысленным,— говорит Толстой, обращаясь к Танееву.

Был вечер. Все собрались в зале. Танеев сидел у раскрытого рояля. Видимо, только что кончил играть. Струны еще не смолкли.

— Упадок искусства — есть вернейший признак упадка цивилизации. Когда есть идеалы, то во имя этих идеалов творятся произведения искусства. Когда же их нет, как теперь у нас, нет и произведений искусства. Есть игра, игра словами, игра звуками, игра образами... — И, помолчав, сказал: — На днях получил письмо, — и обернулся к Булгакову,— от кадета этого, помните?

— Помню,— поднялся Булгаков,— принести?

— Нет, не надо,— отмахнулся Толстой. — Спрашивает о декадентстве — есть ли оно упадок или прогресс? Я ответил: разумеется, упадок.

— Почему вы так думаете? — спросил Танеев.

— Потому,— ответил Толстой,— что цель искусства — заражать своим настроением читателя, слушателя, зрителя. Чем выше чувство, которым заражаются, тем выше и искусство. Можно заразиться самым низменным чувством, например грубым сладострастием, каким-нибудь чувством исключительности своего кружка. В произведениях декадентов я не вижу высоких чувств. Кроме того, заражение это должно быть всеобщим. Нужно, чтобы и в Китае могли заразиться этим чувством. Простите, отвлекся. Александр Борисович, теперь ваша очередь.

Танеев встал, уступая место Гольденвейзеру, а сам сел рядом с Софьей Андреевной. Она коснулась его руки и тихо проговорила:

— Прекрасно.

Гольденвейзер заиграл «Мефисто-вальс» Листа.

Толстой замахал руками.

— Не надо,— проговорил он умоляюще,— не надо... Тут нет вдохновения! Все это,— и он показал пальцами, как делают пассажи на фортепиано,— чепуха!

Гольденвейзер рассмеялся и раскрыл Шопена. Заиграл Мазурку № 14.

— Вот! — сказал Толстой, кивнул благодарно, и глаза привычно увлажнились.

Окна были раскрыты, и музыка лилась в примолкший сад. Прозвучал последний аккорд. Толстой вытер глаза и сказал:

— Иной раз думаю, вся эта цивилизация, пусть она исчезнет к чертовой матери, а музыку жаль. Отчего,— говорил он,— живопись, поэзия понятны всем, как понятна всем и религия? А музыка представляет исключение. Поймет ли такую музыку простой мужик, пусть даже склонный к эстетическим переживаниям? — Толстой обвел взглядом гостиную. — Я думаю, он не поймет такой музыки, поэтому и хотел бы,— он помолчал, словно прикидывая собственную мысль,— я хотел бы, чтобы музыка была проще, была бы всеобщей. — Застенчиво поглядел вокруг с какой-то странной, словно извиняющейся улыбкой и встал.

Мужчины стали подниматься, но Лев Николаевич удержал их:

— Сидите, сидите, а я пойду поработаю немножко.

На пороге он поклонился всем и пошел к себе. Булгаков — за ним.

В ремингтонной он коснулся взглядом стопки газет, сказал:

— Сегодня всем газетам радость и праздник. Хомяков ушел из председателей Думы. Главная злоба дня,— и рассмеялся.— А не все ли равно, ушел Хомяков, будет на его месте какой-нибудь Толбяков, все они друг на друга похожи. Как дух божий живет во всех, так и дух глупости.

Открыл еще не прочтенное письмо, быстро пробежал глазами, и тени легли на лицо. Читая, сказал Булгакову:

— Это от Николая Николаевича Гусева. Мало что сослали, так еще в ссылке обыск сделали! Нашли мои статьи, теперь грозит новая кара,— и, медленно складывая письмо, проговорил: — А мы с вами, насладившись музыкой, мирно беседуем. Так нельзя!

Пробегая полосы газет, сказал:

— Сегодня Эрнфельд хвастал, что в Финляндии очень большая грамотность.

— Это он от патриотизма,— сказал Булгаков,— всяк кулик свое болото хвалит.

— Да,— согласился Толстой,— патриотизм там большой, но Финляндия не болото. Только я сказал ему, что истинная справедливость должна распространяться не на один народ, а на все человечество. Я рассказал ему о плане справочного словаря для широкого народа, он кивал головой согласно, но, по-моему, не понял, не придал значения. А ведь у нас на полках энциклопедии, а у простого народа ничего этого нет. Нужно взять наш словарь,— тут Толстой оживился, блеснули глаза из-под бровей,— и переработать. Что-то прояснить, а что-то и откинуть. Скажем, какой-нибудь модный писатель — это не нужно, это откинуть! А встретится, например, слово, ну, скажем, Голландия или электричество — это нужно. Но чтобы кратко и ясно.

Взгляд его остановился на напечатанном письме с пометкой «ответить».

— Вот я и думаю написать этому неизвестному из Харькова,— он поднял письмо,— что пятнадцать тысяч жертвует на доброе дело. Он, как видите, просит указать цель. Вот ему и цель. Вы будьте добры, дорогой, подготовьте ответ.

— Да... так нельзя!..

Он опять стоял перед своей постелью, как перед Голгофой, знал, что тут под откинутым одеялом на взбитой подушке притаилась его бессонница. Он уже расстегнул было пуговицу на блузе, но глянул на постель, и руки опустились, не то задумался, не то прислушался. Из залы доносилось еще фортепиано, играли Скрябина. Раздались аплодисменты, потом голоса дочерей... В темном саду неподвижно стояли деревья, окна гостиной светились. Из деревни долетели частушечные переборы гармошки. Окно в ремингтонной погасло, а следом погасло и в спальне.

Толстой лежал в постели, рука закинута за голову, глаза широко открыты в темноту. Слышен голос мысли:

— Беда идет по пятам, куда ни повернись — наткнешься! Куда ни беги — не отстанет!.. Много ее, много. Сколько людей — столько беды. Был ли я счастлив когда?.. Да, был, наверное, когда молодость шумела. Да... пожалуй... Или в те первые ночи, когда испуганное и страстное лицо на подушке...

Оно возникает в памяти, это лицо, черты его разобрать трудно, они расплываются, исчезают, и остается сегодняшняя Софья Андреевна, мать восьми детей, хозяйка Хамовников и Ясной Поляны. Она сидит поодаль от постели в неподвижности раздумия, быть может, смотрит на мужа, он слышит ее голос:

— Почему у нас все так?..

— Да, почему все так? — говорит Толстой. — Не знаю...

Голос Софьи Андреевны:

— А я знаю, потому что ты не любишь меня... Наверное, и не любил никогда.

— Что ты, Соня,— говорит Толстой,— как же не любил? Любил, любил... да и сейчас...

— Что сейчас?

Толстой закрывает глаза. Открывает. Комната пуста.

— Так было ли счастье? — слышится его голос. — Да, было... было!

И вдруг Ясная Поляна в рождественском белом снегу. В зале — елка. Подарки уже розданы, и свечи догорают. Готовятся к маскараду. В доме суетятся с одеванием. Софья Андреевна одета деревенской бабой. В повойнике, с накрашенными щеками, она успевает всюду. В спальне раскрыты сундуки, и дети добывают из вороха одежд старые платья, кофты и шарфы, примеряют, отнимают друг у друга. Софья Андреевна успевает и тут! Уговаривает, восстанавливает справедливость. Можно бы и начать, да ждут Дьяковых. Но вот Сережа, одетый маркизой, кричит, вбегая:

— Едут, едут!

По пришпекту в морозной пыли подкатывают к дому две тройки. В первой сам Дмитрий Алексеевич Дьяков — Миклексеич, как его зовут дети.

И вот все толпой вместе с морозным паром вталкиваются в узкие двери, все ряженные: Дмитрий Алексеевич — запорожцем с вислыми усами и длинным оселедцем. Едва скинув тулуп, подхватывает и подкидывает к потолку шестилетнюю Таню.

— Ну и где ж твоя талия? — говорит он хохоча. — Как не было, так и нет.

Все смеются, а Таня говорит:

— Ну, тогда опусти меня на пол. — Она, видимо, задета за живое. — А ты знаешь, Миклексеич,— говорит она подбоченясь,— у меня недавно был нарыв на пальце, и мне положили припарку и завязали палец тряпкой, и он вышел такой толстый, что мы прозвали его Миклексеичем!

Тут опять все смеются, а больше всех Толстой, одетый козой.

— Ну, мир, мир! — хохочет Дьяков и тянет Таню в залу, где столпились уже все хозяева и гости — яснополянские школьники, одетые кто во что горазд.

Софья Андреевна уселась за рояль и ударила любимую дьяковскую. А он при всех своих пудах подпрыгнул с легкостью необыкновенной и пошел по кругу, подпевая басом:

Танцевала рыба с раком,
А петрушка с пастернаком,
А цыбуля с чесноком,
А дивчина с казаком.

На последней строке он выхватил из толпы Таню и пустился с нею в пляс, а уж Таня не отставала, ее только заведи! Тут пошли плясать и все, кто был в зале. Зазвенела посуда на столе и в буфете. Казалось, скачет и мчится весь яснополянский дом. Толстой, подняв свою козью маску, состоявшую из двух дощечек с рожками, скинув выворотную шубу, тоже плясал, помирая со смеху, глядя, как крошечная Таня выплясывает с большущим толстым Дьяковым.

— Был ли я счастлив? Да, был, был, что бога гневить! Таня!..— говорит Толстой, раздумчиво улыбаясь, словно проглядывая всю жизнь любимой дочки.

Теперь он видит ее на покосе, ей восемнадцать, но она еще мало изменилась с тех пор, хоть и вышла замуж, родила дочь.

Сенокос! Тут все наполнено блистающим полдневным светом, звоном кос, стрекотом кузнечиков, пересвистом птиц, перекличкой голосов.

— Да, было, было счастье, было! — говорит Толстой.

Он сидит в постели, откинувшись на подушки, обхватив руками плечи, улыбаясь, смотрит в темноту. Вот он отмахивает свой укос ровно и сильно, строго держась в ряду яснополянских мужиков. Рядом сыновья, а дочери Татьяна, Мария, Александра — совсем еще подросток — вместе с яснополянскими девушками и бабами ворошат подсохшую траву, сгребают в копны, укладывают на волокуши. Сенокос — время, когда чувство страдовой общности достигает высоты счастья. Было! Было и в голодуху, когда, прежде чем накормить умирающих от голода, надо было еще доказать свое право на это!

Наспех сколоченные бараки. За длинными столами измученные, изглоданные голодом мужики, женщины и дети, перекрестясь, берутся за ложки. У всех запавшие глаза горят голодным блеском, но руки, соблюдая извечный мудрый порядок, неторопливо тянутся к чашкам, осторожно зачерпывают похлебку, аккуратно поддерживая куском, подносят ложку ко рту. И тут дочери. Подливают из котлов в чашки, смотрят, кому не хватило. Что же, и тогда, в проклятом 92-м году, беда оборачивалась счастьем, когда удавалось одолеть жестокость и тупость начальства. Было и такое счастье, было! Но больше было беды!

— Когда же я это понял с той ясностью и определенностью, через которые никогда уже не смогу переступить? Видимо, в восемьдесят

первом году, когда переехал из Ясной в Москву, и более того в незабываемые дни переписи, когда увидел такую нищету, о которой до того и помыслить не мог.

На этих словах из темноты медленно выступает лицо Толстого, лицо, погруженное в себя, в томящую мучительную мысль. И опять слышится голос мысли:

— В Евангелии с поразительной грубостью, но зато с определенностью и ясностью для всех выражена та мысль, что отношение людей к нищете есть корень, основа всего. И как ни смотри человек на вещи, всякий знает, что это важнее всего в мире, и это не надо забывать и не надо позволять никаким другим соображениям заслонять от нас важнейшее дело нашей жизни!

Все то же погруженное в себя лицо Толстого.

— Я слышал да и сейчас слышу уже привычные замечания: «Все это очень хорошо, все это громкие фразы, но вы скажите, что и как делать?» Тогда я говорил: «Я предлагаю всем нам, руководителям и счетчикам, дело помощи всем, кто нуждается в ней. и что бы ни вышло из этого — все будет лучше того, что теперь!»

Лицо Толстого. Глаза смотрят строго, грозно даже, и вновь его голос:

— Так что же вышло из этого? Подошла пора разобраться до конца. Тогда мне говорили: «А вы представьте, сколько нищих в Москве? Сходите на Хитров рынок, загляните в Ляпинские ночлежки, в знаменитую Ржановскую крепость, вот там увидите настоящую золотую роту!»

Я увидел не роту и не полк, то была армия нищеты.

Толстой видит себя в 81-м году, ему 53. Борода только начала седеть. Он стоит в виду Ржановской крепости. Неподалеку в ободранных кофточках и пальтецах не по росту катаются мальчики кто на одном коньке, а кто на ногах под гору по обледеневшему стоку тротуара. Из-за угла вышла оборванная старуха, она шла в гору и страшно, как запаленная лошадь, хрипела при каждом шаге. Поравнявшись с Толстым, она сказала, указывая на мальчика:

— Ишь, только баловаться! Такие же ржановцы, как отцы, будут!

Один из мальчиков закричал на старуху:

— Что ругаешься, сама ржановская козюлиха!

— А вы тут живете? — спросил Толстой у мальчика.

— Да и она тут... Она голенище украла! — крикнул мальчик и покатил дальше. Старуха заматерилась, ее поддержал белый как лунь, благостный, но, видать, уже подвыпивший старичок нищий.

Толстой пошел со старичком, но тот, пройдя вдоль Ржановской крепости, завернул в трактир. Толстой, постояв, вошел во двор.

Во дворе, грязном, залитом обледеневшими помоями, из дверей в двери сновали оборванные полураздетые люди. Двое торговались о каком-то тряпье, пьяно спорили, били по рукам, расходились, снова сходились. Толстой потянул ближнюю дверь, шагнул в холодную полутьму сеней. Наверху на деревянной галерее послышался топот шагов. Сперва по доскам галереи, потом по ступеням лестницы выбежала ху-

дая женщина с засученными рукавами в слинявшем платье и ботинках на босу ногу... Вслед за ней лохматый мужчина в красной рубахе, в широких портках. Уже под лестницей мужчина нагнал женщину.

— Не уйдешь! — проговорил он, смеясь и хватая ее.

— Ишь, косоглазый черт! — начала было женщина, счастливо задыхаясь, и тут, заметив Толстого, обернулась к нему, крикнув злобно: — Кого надо?

Толстой отступил из сеней во двор.

Сейчас он сидит на своей постели, глядя в темноту. Старческие руки его опущены меж колен, пальцы слабо шевелятся. А в лице его, в глазах, под усами отразилась слабая усмешка. И опять голос мысли:

— Удивительного тут ничего нет, но, как это ни странно сказать, я впервые ясно понял, что люди эти должны и сердиться, и скучать, и храбриться, и тосковать, и веселиться. Я в первый раз ясно понял, что дело, которое я затеял, не может состоять в том только, чтобы накормить и одеть тысячу людей, как накормить и загнать под крышу тысячу баранов. И когда я понял, что каждый из этой тысячи людей такой же точно человек, с такими же страстями, соблазнами и заблуждениями, такой же человек, как я, то затеянное мною дело представилось мне так трудно, что я почувствовал свое бессилие,— тут Толстой откинулся на подушку, закрыл глаза. — Но дело было начато, надо было продолжать.

Московский дом Толстого в Хамовниках. День начинается по сложившемуся распорядку, дирижирует распорядком этим Софья Андреевна. Она, быстро и легко ступая, переходит из комнаты в комнату. То тут, то там слышится то русская, то французская ее речь, то долетит сердитый ее голос из кухни.

Заглядывает она и к Льву Николаевичу. Смеясь, качает головой, ставит перед ним на ночной столик чашку кофе. И тут слышится голос мысли:

— В первый назначенный день студенты-счетчики пошли с семи утра, а я, благотворитель, пришел к ним часов в двенадцать. Я не мог прийти раньше, потому что встал в десять, потом пил кофе и курил, ожидая пищеварения. Потом по принятому мною порядку для очищения совести отправлялся за водой, что давало мне иллюзию физического труда.

Тут мы видим, как Толстой в перепоясанном полушубке, впрягшись в сани с обледенелой бочкой, везет домой воду, отвечая на поклоны прохожих, то привычно, то ошарашенно наблюдающих это зрелище.

Счетчики местом работы назначили трактир близ Ржановской крепости.

У входа лежала нестарая еще женщина, лежала она навзничь и что-то бормотала в пьяном бреду. Волосы рассыпались из-под сбитого платка, мокли в грязной струйке, стекавшей из подворотни. На тротуарной тумбе сидел мальчик лет десяти и, кривя губы, монотонно повторял:

— Мамка, ну что ты? Встань же, слышь, мамка!

А та крутила головой, силясь подняться, но не получалось. Она, пьяно смеясь своему бессилию, опять падала навзничь. А мальчик все тянул:

— Ну, мамка!

Толстой склонился было помочь, но дверь открылась, и половой с гладким личиком быстрым говорком проговорил:

— Ишь, разлеглась.

Затем, кланяясь, он обратился к Толстому:

— А вас ждут-с, сейчас я провожу,— и свистнул в зажатый в кулаке свисток.

— Не скули,— сказал половой мальчику,— сейчас отвезут твою маманьку,— и распахнул перед Толстым дверь в трактир.

— А он куда же? — спросил Толстой, глядя на мальчика.

— Найдутся, приглядят,— кивнул половой на крепость и осклабился Толстому: — Милости просим, пройдемте через ресторан, они сейчас в большом корпусе, что над колодцем

Войдя в одну из квартир подвального этажа, Толстой увидел студента-счетчика.

Тот направился в комнату хозяина квартиры, а Толстой, заглянув в каморку, где дверь была открыта, увидел спящего, видимо, пьяного мужчину и женщину в розовой блузе, которую она неторопливо застегивала.

— Кто это? — спросил Толстой, указав на спящего.

— Гость,— сказала женщина.

— А вы кто же такая?

— Я-то московская крестьянка.

— Чем занимаетесь? — спросил Толстой.

Женщина засмеялась, не отвечая.

— Чем кормитесь? — повторил Толстой, полагая, что женщина не поняла его.

— В трактире сижу,— сказала она.

— Нет, я не про то, — сказал Толстой, — чем вы живете?

Она не отвечала и смеялась.

Из соседней комнаты, где дверь была приоткрыта, тоже засмеялись женские голоса. Хозяин, молодой еще мещанин, вышел из своей каморки и подошел к Толстому. Он строго посмотрел на женщину и сказал:

— Проститутка,— и, почтительно улыбнувшись Толстому, проговорил, обращаясь к женщине, презрительной скороговоркой: — Что болтать зря — «в трактире сижу». В трактире сидишь, значит, и говори дело — проститутка. Себе имени не знает. Тоже!..

Толстой тяжело задышал, видимо, кровь бросилась в голову, потом отлила, и он проговорил побелевшими губами:

— Нам ее срамить не приходится... Кабы мы все по-божьи жили, и их бы не было.

— Да, уж это такое дело,— сказал хозяин, неестественно улыбаясь.

— Нам их не укорять, а жалеть надо,— сказал еще Толстой,— разве они виноваты?

Тотчас вслед из каморки, откуда доносился женский смех, послышался скрип кровати, и над перегородкой, не доходившей до потолка, появилась одна спутанная курчавая женская голова, следом другая и еще третья. Женщины, видимо, встали на свои кровати, и все, вытянув шеи, смотрели на Толстого с напряженным вниманием.

Произошло смущенное молчание.

Студент, криво улыбавшийся при этом, стал серьезен. Хозяин смутился, опустил глаза. Женщины, не переводя дыхания, смотрели на Толстого и ждали. В этой тишине скрипнула дверь, и из четвертой комнаты появилась еще одна женщина с грудным младенцем на руках. Толстой, желая нарушить молчание, спросил ее:

— Это ребенок ваш?

— Нет,— отвечала женщина и усмехнулась глуповато.— Откуда у меня ребенок, я девка,— и кивнула в глубину каморки:— Энто вот той женщины.

— А чего ж вы его качаете?

— Дак просила... Она умирает.

Толстой, помолчав, спросил ее:

— А вы сами-то не хотите жизнь переменить?

Она усмехнулась и сказала:

— Да кто ж меня возьмет с желтым билетом?

— Ну да если бы найти место кухарки или куда? — спросил еще Толстой.

Эти его слова женщине не понравились.

— В кухарки,— повторила она, покривив полные губы.— Я не умею и хлеба-то печь.

Сказала она это как бы даже с гордостью и, качая ребенка, пошла в свою каморку.

В квартиру забежал и встал на пороге мальчик лет десяти. Толстой сделал к нему шаг, видимо, полагая, что это тот, что звал пьяную мать у трактира. Но это был другой мальчик. Он смотрел на собравшихся в комнате беззастенчиво, дерзко даже.

— Сережа!— заговорили женщины разом.— Заходи к нам, чо встал?

— А чего тут у вас? — ухмыльнулся мальчик, все оглядывая собравшихся.— Некогда мне! Жилье искать надо, а то хозяина забрали, комнату закрыли, опечатали.

— Вон как?! — сочувствовали женщины. — Это когда же?

— А сейчас.

— У нас оставайся,— сказала курчавая и покосилась на хозяина. Тот глянул на нее так, что она сразу осеклась.

— Не бойся, не останусь,— сказал мальчик хозяину, переминаясь на пороге.

Толстой, словно переступая через препятствие, шагнул к нему и сказал:

— Пойдешь со мной, хочешь?

— Куда еще? — глянул мальчик исподлобья, усмехнулся и исчез за дверью.

— Вы переписывайте, я сейчас,— сказал Толстой счетчику и вышел, имея в виду догнать мальчика. Но во дворе его и следа не было. Тогда Толстой открыл дверь в соседнюю квартиру, надеясь найти мальчика там, но увидел лишь пустой полутемный коридор все с теми же покосившимися дверями по сторонам.

Тут темнота коридора поглощается темнотой спальни, где выступает едва различимое лицо Толстого на подушке и слышится голос его мысли:

— Трудно мне было дойти до этого сознания, но когда я дошел до него, я ужаснулся тому заблуждению, в котором я жил. Я стоял по уши в грязи и других хотел вытаскивать из этой грязи. В самом деле, что я хочу,— думал я,— я хочу сделать добро другим, я хочу сделать так, чтобы люди не были холодны и голодны, чтобы люди могли жить так, как это свойственно людям. Я хочу этого и вижу, что вследствие насилия, вымогательств, уловок, в которых я принимаю участие, отбирается у трудящихся необходимое, а нетрудящиеся, к которым принадлежу и я, пользуются с излишком трудом других людей! И этим людям я иду помогать, я иду помогать бедным, да кто бедный-то? Бедней меня никого нет, я ни на что не годный паразит, вошь, пожирающая лист дерева, хочу помочь здоровью дерева, хочу лечить его!

Толстой стоит в полутемном коридоре в подвале Ржановской крепости, и безмолвные затаившиеся двери, словно ожидая, глядят на него.

Он поднял руку и потянул дверь на себя. Она открылась со слабым скрипом. И опять, как всюду, в глубине он увидел две железные кровати. На них лежали смутно видимые фигуры женщин.

— Здравствуйте,— сказал Толстой.

Несколько погодя одна из них обернулась и посмотрела на него через плечо.

— Мы переписываем,— сказал Толстой, оглядывая убожество жилища.

С трудом поднявшись от подушки и опустив отечные ноги на сырой пол, согнутая недугами и нищетой старуха молча рассматривала Толстого.

— Чего у нас переписывать? — проговорила она. — Чего у нас есть? Ничего нет...— и, кивнув на другую постель, сказала еще: — Вон лежит два дни не емши. Поди уж, и не встанет теперь. Агафья, а Агафья! — окликнула старуха.

Толстой подошел к другой койке. Женщина зашевелилась.

— Да кто она? — спросил Толстой.

— Была распутная, теперь никто не берет, так и неоткуда взять. Агафья! — окликнула она еще раз.

На койке поднялась женщина, худая, как скелет, и, прикрывая обнаженную грудь, смотрела мимо Толстого блестящими остановившимися глазами.

— Ну, чего, чего! — бормотала она.

— Вы что ж, ничего не ели? — спросил Толстой.

— Вчерась не ела и сегодня не ела,— проговорила та скороговоркой.

Толстой дрогнувшей рукой полез в карман, нащупал рубль и протянул женщине. На него, на его руку с монетой обострившимся взором глядела старуха. А в щель приоткрытой двери смотрел еще один внимательный глаз. Это был мальчик Сережа.

— А мне ничего не дадите? — проговорила старуха, скривясь в улыбке.

Толстой дал мелочи и ей. Старуха стала креститься, хотела поймать его руку, а он повернулся и, давясь рыданиями, пошел прочь из комнаты.

Когда он проходил коридор, там не было никого. Но на дворе стояли люди, и один, с красным опухшим лицом, подошел к Толстому и, близко склонясь, проговорил шепотом:

— Сколько можете...

Толстой дал и ему. И тут потянулись лица и лица, руки и руки. Он роздал всю мелочь, а нищих не убывало. Где-то хлопнула дверь, и Толстой услышал голос мальчика Сережи:

— Агашке рублевку дал!

Тут Толстой увидел его и окликнул:

— Сережа!

Мальчик остановился и искоса глядел на Толстого.

— Поди сюда,— позвал Толстой.

Тот сделал шаг, другой. Остановился на расстоянии и смотрел на Толстого своим усмешливым независимым взглядом.

— Что надо?

— Куда ж ты бежишь? — сказал Толстой, приближаясь к мальчику. — Ведь тебе некуда.

— Хоть бы и некуда, так что?

— Пойдем со мной, — говорил Толстой, — поживешь у меня пока, а там видно будет.

— Иди, Сергунька, иди, — проговорил мужчина с красным лицом. — Барин добрый, иди.

— Иди, иди! — запричитали другие.— Хуже-то не будет.

Сережа, примостившись на краешке кухонного стола в толстовском доме, что в Хамовниках, обедал. Пища, которая стояла перед ним в изобилии, была ему неведома, но он ел без жадности, неторопливо и даже как бы с недоверием, присматриваясь к котлете с подрумяненным картофелем, которую поставила перед ним толстовская кухарка — полная женщина веселого, независимого нрава.

— Ешь, ешь, — говорила она, — не стесняйся, тута много, тута хватит.

— А куда мне много-то, — скользнул по ней взглядом Сережа, — так и так впрок не наешься, завтра опять захочется.

— А чего завтра? И завтра то же будет.

— Это еще подумать надо, — сказал мальчик Сережа, принимаясь за котлету.

— Ну ты, видать, важный, — засмеялась кухарка. — Откуда же ты такой взялся?

— Откуда все, от людей.

Кухарка неопределенно покрутила головой.

— Мудреный ты парень, — сказала она обиженно.

Сережа согласно кивнул:

— Уж какой есть, — и принялся за вторую котлету.

Словно рассматривая историю мальчика Сережи в своем доме, Толстой покривился горькой усмешкой:

— Чего же я достиг, когда привел этого ребенка, дитя нищеты и порока, в свой тщательно охраняемый дом и поселил его на кухне? Два или три раза я зашел на кухню, где он ютился в полутемном чулане, чтобы коснуться его щеки, сказать ему два-три слова и снова отвлечься к важным делам — философским рассуждениям и писаниям книг. Однажды, зайдя так, я увидел сына Леву, который пришел смотреть на уличного мальчика, почему-то оказавшегося в доме. Услышав мои шаги, Лева смущенно оглянулся на меня, но я был смущен еще более и не знал, что сказать.

— Познакомились? — бессмысленно спросил я.

Сережа, как всегда независимо, дерзко, смотрел на моего сына и молчал, Лева же покривился и буркнул:

— Да ну!.. — повернулся на каблуках и пошел прочь из кухни.

Когда я в четвертый раз пришел на кухню, решив серьезно заняться судьбой Сережи и прежде всего взять его в комнаты, то узнал от кухарки, что его уже третий день как нету, что он ушел, ничего не сказавши.

Я еще раз встретил его, но теперь уже не в Ржановской крепости. Это было летом того же года.

На Чистых прудах в воскресенье толпился народ. Видимо, для рекламы цирка водили слона. Верхом на слоне — укротитель с пестро одетой раскрашенной девочкой, сидевшей перед ним с маленьким хлыстиком в руке, а рядом со слоном я увидел Сережу. Он был в пестрой цирковой униформе и играл на трубе. Заметив меня в толпе, он усмехнулся по-своему и, как мне показалось, подмигнул мне. И тут я подумал опять о несоответствии наших представлений. Я хотел дать ему от века устроенный жизненный порядок, где главная ценность — достаток, тот самый достаток, опутавший меня по рукам и ногам, тот самый достаток, от которого я сам не мог избавиться, а ему нужна была воля!..

Так кто же я такой, тот, который хочет помогать людям?

Я хочу помогать людям, и я, встав в двенадцать часов после винта с четырьмя свечами, расслабленный, изнеженный, требующий помощи и услуг сотен людей, прихожу помогать — кому же? Людям, которые встают в пять, спят на досках, питаются капустой с хлебом, умеют пахать, косить, насадить топор, тесать, запрягать, шить — людям, которые и силой, и выдержкой, и искусством, и воздержанностью в сто раз сильнее меня, и я им вознамерился помогать! Что же, кроме стыда, я мог испытывать, входя в общение с этими людьми?

С этим я пришел к своей жене объяснить ей, что хочу разводиться, что жить так больше не могу!

— Что случилось? — Софья Андреевна стояла перед мужем мертвенно бледная, она была совершенно не готова внутренне к этому потрясению. С трудом находя слова, Толстой проговорил:

— Ничего... Но если на воз накладывать все больше и больше, лошадь встанет и больше не везет! И разве можно объяснить, если ты не хочешь, не способна понимать? Ты считаешь, что несешь с собою любовь к детям, а может, и ко мне, а я вижу, я знаю, что это деспотия и безумный эгоизм, который ведет к гибели, к концу всех нас, и детей прежде всего. Пойми, — кричал Толстой, — где ты — там воздух заражен!

Софья Андреевна была на сносях, роды могли наступить в ближайший день, сегодня, сейчас. Охватив рукой тяжелый живот, она кинулась к дверям крикнуть слуг.

— Перестань кричать, — нашла она силы обернуться к мужу, — я уеду, уеду сейчас!

Из комнат на этот крик вышли дети. На пороге детской маленькие заплакали в крик. В дверях спальни они увидели перекошенное белое лицо отца. Он пытался оттянуть жену обратно в комнату, закрыть дверь. Руки его не слушались, она сопротивлялась, успела крикнуть вниз:

— Принесите дорожный сундук!

Дверь закрылась. Дети не решались войти, вмешаться. Потрясенные, они собрались внизу у лестницы — все семеро. Через закрытые двери до них доходили не все слова этой ссоры, этой схватки двух противоположных натур, где они, дети, были единственной связью, оставшейся между этими двумя людьми. Голос отца, непривычно яростный, хриплый даже, заставил их содрогаться. Они кусали губы, глотая слезы.

— Тебе не дано понять, — говорила Софья Андреевна, — что я люблю своих детей до сумасшествия, до боли!

— Не так! Не так! — перебивал Толстой. — Не та эта любовь! Пойми, что к гибели эта твоя любовь! Я не могу, понимаешь ли, не могу больше продолжать жить в роскоши и праздности! Я не могу принимать участие в воспитании детей в условиях, которые считаю губительными для них! Я не могу больше владеть домом и имением. Каждый жизненный шаг, который я делаю, для меня невыносимая пытка. Ну так отпусти меня, зачем я тебе такой? Или я уйду, или нам надо изменить жизнь, раздать наше имущество и жить трудом наших рук, как живут честные люди, как живут крестьяне!

Маша, тихий худенький подросток, вдруг проговорила, глотая слезы:

— Папá прав, я думаю, как папá! Надо работать, как все работают. А мама не понимает, это ужасно!

— Помолчи, — проговорил Сергей, стоявший бледный в накинутой на плечи студенческой тужурке с руками в карманах — обычная его поза. Он вслушивался в голос матери. Сквозь рыдания она говорила:

— Если ты уйдешь, я убью себя, я не могу жить без тебя. Но о ка-

кой перемене ты говоришь, я не могу понять?! Это невозможно понять! Я на это не способна, я не могу на это согласиться! Я не понимаю, зачем надо разрушать во имя каких-то химер жизнь, во всех отношениях счастливую? Ну, разве же не счастливую? Мы же семья, а семья — это труд!

— Какой труд? — перебивал ее голос Толстого. — Эти мои писания? Это разврат. Торговать своими мыслями не лучше, чем торговать собственным телом. Труд — это другое!

— Что ты говоришь? Как же не труд? Да я переписала тысячи страниц, которые читает весь мир.

— Болтливая дребедень! — перебил голос отца.

— Опомнись, — задыхалась Софья Андреевна, — ты раздаешь трудом заработанные деньги направо и налево бездельникам и пьяницам!

— Откуда ты знаешь, — перебивал Толстой, — почему они бездельники и пьяницы? Легко судить, сидя в роскоши.

— И это ты говоришь мне. Да я с восьми утра до глубокой ночи не покладаю рук...

— Еще бы! — гремел Толстой. — При таком хозяйстве!

Тут появилась Татьяна. Прямо и твердо шагая, она поднялась по лестнице до закрытой двери. Она подошла и, задыхаясь от слез, так и не посмев открыть дверь, крикнула:

— Отец! Мама́, не надо! Не надо! Умоляю!.. — И разрыдалась в голос.

И вдруг голоса оборвались. Наступила тишина, словно струна лопнула. Толстой видит эту ссору, как если бы она произошла сейчас перед его глазами.

Лицо его бледно, дыхание прерывисто. Он тяжело откидывается на подушку, закрывает глаза.

— С той ночи в декабре восемьдесят четвертого года прошло четверть века, а что изменилось? Что изменилось? Изменилось многое... Меня отлучили от церкви за то, что я утверждал, что дух божий не в церкви, а в каждом из нас... Стали ли мы ближе? Мы разделили имение поровну на девять частей, я оставил жене права наследования на издание сочинений, написанных до восемьдесят первого года. Но она считает, и я боюсь, что кроме нее еще многие, что я поступил несправедливо, что она и дети имеют право наследовать все.

Тут он быстрым молодым движением скидывает ноги на пол, идет в кабинет, зажигает свечу, открывает ящик стола, достает и раскрывает бювар, где хранится завещание, хмуро просматривает его, низко склонясь у свечи, закрывает бювар, кидает его обратно в ящик.

— Она хочет издавать все и получать за все деньги, деньги, деньги! Ну, как же, восемь человек детей и каждый хочет жить, как положено графу! И тут она клевещет на детей! Они разные, и в них много хорошего. Разве Таня, Саша, Сергей, Илья думают так? А Мария, Маша? — произнес он вслух, губы задрожали, и слезы хлынули из глаз. Он вытер слезы на бороде, на рубахе и стал глядеть на огонь свечи.

— Маша! Ванечка! Какие утраты! Ну и что же, спасли их ее деньги? Ну, что говорить. Она, как все, у всех две опоры: бог и деньги. Она

твердо знает, что каждую строку, пусть самую глупую, пустую, написанную мной, можно превратить в деньги. — Тут он сердито усмехнулся и вытер глаза. — Ну, как же! Для нее все ценности имеют свою меру. Прошлый год, когда от Чертковых ехали через Москву в Ясную, она была на самой вершине счастья. Ну, как же...

Площадь перед Курским вокзалом полна людей.

— Газеты писали потом, что было не менее тридцати тысяч, но кто их считал! Сбежались с утра, узнали, что поедем через Москву, хотели проводить.

Увидев въезжающий на площадь экипаж Толстого, где рядом с ним была Софья Андреевна, а на маленькой скамеечке напротив — Чертков, многотысячная толпа взревела: «Льву Николаевичу ура! Слава Толстому! Да здравствует великий борец! Ура-а-а!»

Публика была разная, но все же более всего было студенческих тужурок.

— Видимо, это был ответ на мою статью о повешенных, — говорит Толстой. — Но, видит бог, не для популярности я ее написал, не мог не написать, потому и назвал «Не могу молчать!»

Меж тем студенческие фуражки повсюду взлетали в воздух: «Слава Толстому! Слава великому!» Лошади вздыбились, попятились под напором толпы. Сильный молодой голос совсем рядом с ландо выкрикнул: «В цепь!» Люди стали расступаться, студенты, сцепляя руки, постепенно образовали цепь вдоль всей площади до самого входа в вокзал. Софья Андреевна под руку с Львом Николаевичем шла, как государыня-императрица, ноздри раздувались, она словно помолодела на двадцать лет. Толстой засмеялся, вспоминая:

— Не дано человеку видеть себя со стороны, тоже, поди-ка, и я был хорош!

Все трое с помощью множества рук под восторженные крики были буквально внесены в вагон.

— Слава Толстому! Слава! — гремит перрон.

Когда наконец они оказались сидящими на диване своего вагона и поезд тронулся, Софья Андреевна воскликнула с восторгом:

— Как царей провожали! Как царей!

Толстой не выдержал и усмехнулся:

— Ну, если как царей, то это не делает нам чести.

Софья Андреевна вся обернулась к нему. Молнии сверкнули в глазах, но Лев Николаевич выдержал этот взгляд, сохраняя улыбку под усами. Софья Андреевна отвернулась.

— Да, — говорит Толстой, глядя на свечу, — есть у нее и третья опора — царь-батюшка! Ну, как же! «Крейцерову сонату» отбила! Лично у государя-императора отхлопотала разрешение.

И вдруг губы его жалостливо покривились:

— Бедная моя, как же ей все-таки трудно! Бедная моя... Ей кажется, что все в этом мире установлено навечно: и богатство, и бедность, родители и дети, и царь-батюшка, который все за всех решит по справедливости. А пришел двадцатый век, все рушится, все меняется на

глазах. Какие столкновения идей! Какая схватка страстей! И батюшка царь не тот, и народ не тот! Сколько новых людей поднялось, к ним еще привыкать надо, не сразу разберешься, кто каков да чем дышит.

Толстой вздохнул, и опять странная улыбка не то недоумения, не то сомнения шевельнулась под усами.

— А мне теперь все не страшно, три раза помирал, приспособился, и смерть не страшна... Хотя умирать-то неохота! Неохота!.. — и подмигнул сам себе: — Интересно, все интересно!

Он смотрит на пламя свечи.

В Гаспре на балконе с видом на море — Толстой. Еле одолевший смертельную болезнь, он откинулся в кресле, внимательно вглядываясь в сидящего перед ним Горького.

Горький же весь устремлен ко Льву Николаевичу, к этому его обязывает прозрачная бледность всего облика Толстого, усталые старческие руки, тихий голос.

— Меньшинство нуждается в боге, — говорит Толстой, — потому, что все остальное у него есть, а большинство потому, что ничего не имеет.

Вошел Сулержицкий и, склонясь к Толстому, проговорил негромко:

— Пришел великий князь Николай Михайлович.

Толстой вскинул косматые брови.

— А! — с любопытством обернулся к двери.

— Я не помешаю вам? — говорил великий князь, осторожно пожимая протянутую ему Толстым руку и кланяясь остальным.

— Рад видеть, — ответил Толстой.

— Пришел узнать, как здоровье, — сказал князь, присаживаясь на стул, пододвинутый Сулержицким.

— Одолеваю ее, — слабо улыбнулся Толстой, — авось да еще и подымусь.

— Я думаю, теперь в этом нет сомнений, — любезно сказал великий князь.

— Мы вот тут рассуждаем о боге, о том, кто и во что верит, — неторопливо, как бы боясь сбить дыхание, говорил Толстой. — А я бы тут вспомнил Фридриха Прусского, он очень хорошо сказал: «Каждый должен спасаться а са фасон» (по-своему). Он же говорил: «Рассуждайте, как хотите, только слушайтесь».

Сулержицкий с любопытством глянул на великого князя, а тот доброжелательно улыбнулся, даже покивал немного.

— И все же, умирая, он сознался, — продолжал Толстой, — и сказал: «Я устал управлять рабами!»

Сулержицкий разрешил себе рассмеяться. Горький смотрел на Толстого с любопытством, граничащим с восторгом. Толстой же, глядя куда-то мимо гостей на морской горизонт, сказал еще:

— Так называемые великие люди всегда страшно противоречивы, это им прощается вместе со всякой другой глупостью.

Сулержицкий наслаждался. Горький смотрел все так же жадно, ожидая следующей фразы.

— Хотя противоречие не глупость! Дурак упрям, но противоречить не умеет, — и, помолчав, добавил: — Да, Фридрих странный был человек. Заслужил славу лучшего государя у немцев, а терпеть их не мог, даже Гёте и Виланда не любил.

— В тот раз я выбрался, — проговорил Толстой, все глядя на свечу. — Хоть и не верил поначалу ни ногам, ни рукам, ни голове даже, но понемногу все начало действовать, захотелось ходить, сесть на лошадь. Но кругом было столько глаз — не разрешили.

Опираясь на палку, Толстой идет по крымской «царской тропе», рядом Сулержицкий. Как всегда настроенный на спор, он нетерпеливо перебирает ногами, как бы желая убыстрить шаг и речь Толстого. Но тот живет еще в установленном болезнью ритме.

— Романтизм, — говорит Толстой, — это от страха взглянуть правде в глаза. Отсюда все эти выверты у Бальмонта и иже с ним. Истинная поэзия безыскусна. Когда Фет писал: «...не знаю сам, что буду петь, но только песня зреет», этим он выразил настоящее народное чувство поэзии. Мужик тоже не знает, что он поет. «Ох, да ой, да эй, да ой!» — а выходит настоящая песня, прямо из души, как у птицы, а эти ваши новые все выдумывают. Есть такие глупости, эти французские «артикль де Пари», так вот это они самые у твоих стихоплетов.

— А Беранже? — спросил Сулер.

— Беранже — это другое. И что общего между нами и французами? Они чувственники, жизнь духа для них не так важна, как плоть. Для француза прежде всего женщина.

Но Сулержицкий не хотел соглашаться, замахал руками:

— Ну, уж нет, с этим никак нельзя согласиться!

— Ну и не соглашайся! Ты сегодня капризничаешь, как барышня, которой пора замуж, а жениха нет. А я правду говорю.

Впереди прямо на тропе они увидели группу мужчин, одетых для прогулки, вероятно, они только что спешились, держа в поводьях лошадей. Все это были члены царского семейства.

— Царская фамилия, — сказал Сулержицкий.

Они спорили сейчас о чем-то, указывая на море. Увидев приближающегося Толстого, они сделали вид, что не заметили его, и отвернулись, продолжая разговор.

Толстой шел прямо, не имея в виду свернуть с тропы, хотя лошадь преграждала ему дорогу. Взгляд его обострился, скулы заходили под бородой.

Сулержицкий растерялся, не зная, как быть. Вопрос решила лошадь — она отошла, уступив дорогу Толстому. Миновав великих князей, Толстой сказал Сулержицкому:

— Эко идиоты! Лошадь и та поняла, что надо уступить дорогу Толстому, — и по-старинному сверкнув из-под бровей, сердито рассмеялся.

— Левочка, Левочка, Левочка!.. — Софья Андреевна встретила Льва Николаевича на пороге дома, качая головой. — Совсем ты меня истерзал, измучил, никакого с тобой сладу!

— Никакого сладу, — согласился Толстой.

Прогулка, видимо, добавила ему сил. Он развел плечи пошире и, достойно склонясь перед женой, снял шляпу, предлагая ей войти в дом. Софья Андреевна пошла было, но на пороге обернулась на Сулержицкого:

— А вы тоже хороши!.. Из могилы подняли человека, а вам бы только поболтать.

— Да не слушается он меня, — сказал Сулер, — нет у меня вашего авторитета.

— Какой там у меня авторитет, — горестно вздохнула Софья Андреевна и вошла в дом.

— Бедная моя!.. — проговорил Толстой, глядя на свечу. — Спать надо, — сказал он затем, — а то завтра ног не потянешь, а завтра тяжелый день, надо сделать все так, как решено.

Окончание в следующем номере

С 85-летием

МАРТИНСОНА Сергея Александровича, киноактера,
народного артиста РСФСР

С 75-летием

КЛАДО Николая Николаевича, кинокритика,
кинодраматурга

С 60-летием

АБУЛАДЗЕ Тенгиза Евгеньевича, кинорежиссера,
народного артиста СССР,
лауреата премии имени Шота Руставели

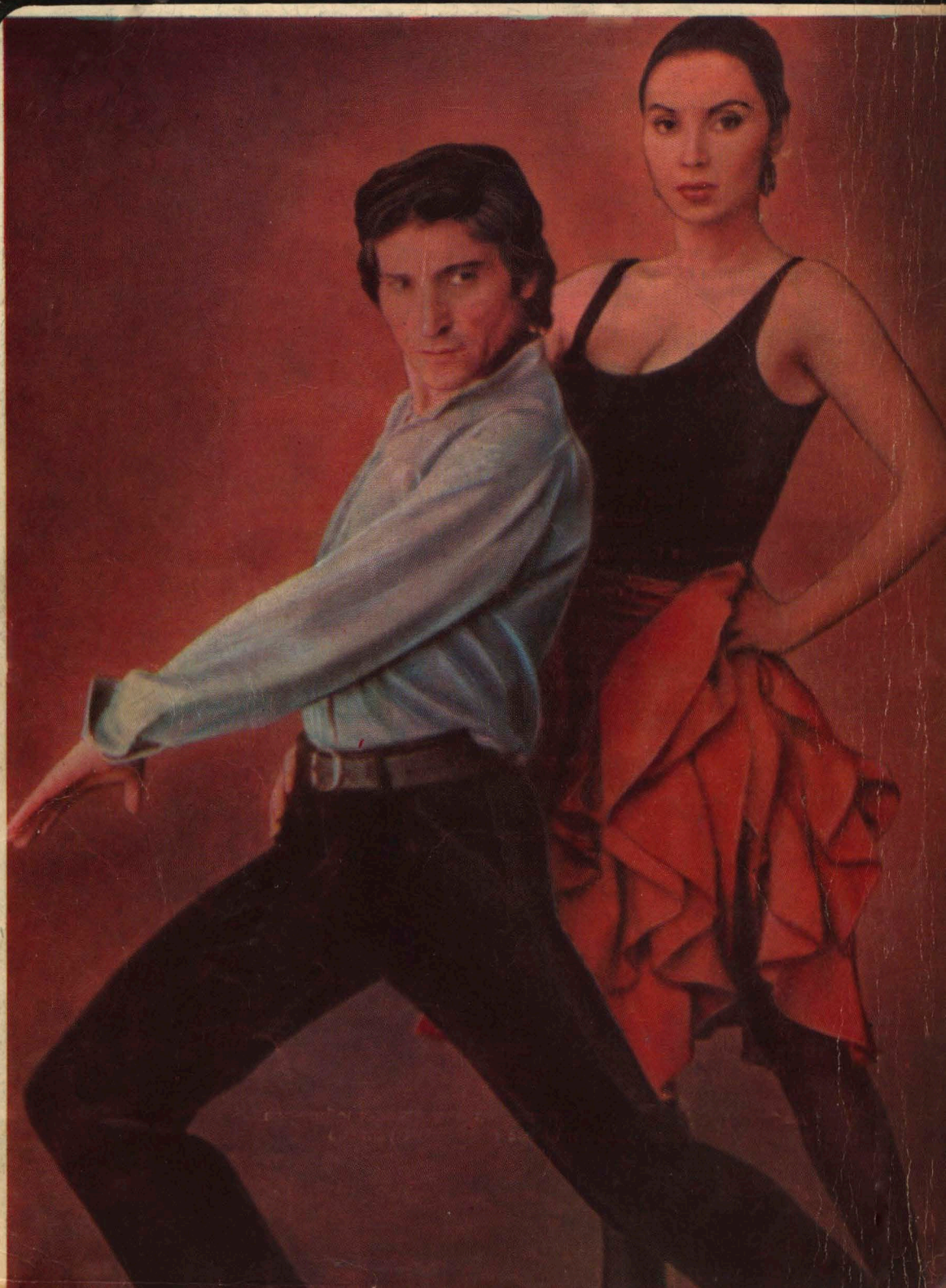
ДАВЫДОВА Владлена Семеновича, киноактера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР

С 50-летием

ГАВРИЛОВА Эдуарда Александровича, кинорежиссера

ДАШКЕВИЧА Владимира Сергеевича, композитора

ЛАНОВОГО Василия Семеновича, киноактера,
народного артиста СССР,
лауреата Ленинской премии

ЛИСАКОВСКОГО Игоря Николаевича, киноведа

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов